රූපණ 1973

උපදේශක මණ්ඩලය

බන්ධුල ජයවර්ධන
ඇෂ්ලි හල්පේ
පද්මල් ද සිල්වා
විමල් දිසානායක

සංස්කරණය සහ ප්‍රකාශනය

චන්ද්‍රසෝම විතානගේ

ලිපිනය.

සංස්කාරක
440/1, පරණ කොට්ටාව පාර,
උඩහමුල්ල, නුගේගොඩ.

පිටකවරයේ පින්තූරය

අශෝක නිස්සංකගේ "සුරපුරට ගන උන්" නාට්‍යයේ ප්‍රවේණිකාවකි.

රූපණ අංක 5

දැනට බලපවත්නා උග්‍ර කඩදසි හිඟය මගහැරෙන තුරු තුන්මසකට වරක් පලකෙරෙ රූපණ මින්පසු පලවන්නේ අංක වශයෙන් බැව් කරුණාවෙන් සැලකුව මැනවි.

මුද්‍රණය:

ප්‍රසන්න මුද්‍රණ
676, හයිලෙවල් පාර,
ගංගොඩවිල,
නුගේගොඩ.

කතුවැකිය

නාට්‍ය කලාව සි මහජන බැංකුව සි

කලා ක්ෂේත්‍රයේ අයිවෘද්ධියට රූපානුග්‍රහය අවශ්‍යම කරුණකි. සිංහල රජ කාලයේ මෙන්ම අවරදිග ඉතිහාසයේද රූපානුග්‍රහය ලැබ කලාව හැදුන වැඩුන ආකාරය කලා ඉතිහාසය පෙන්නුම් කරයි. කලාව ජන ජීවිතය ආලෝකමත් කරන සහන් එළියක් හෙයින් එහි ව්‍යාප්තියට හා වර්ධනයට රූපානුග්‍රහය තදින්ම බලපෑන බව පෙනේ. දෙවන ලෝක සංග්‍රාමය අවසියේදී මහා ඉතාන්‍යයේ පැවැති CEMA (The Council for the encouragement of music and Arts) ආයතනය මගින් කලා ක්ෂේත්‍රයේ සංවර්ධනයට වෙනෙස් අඩාර උපකාර කරන ලද්දේ ජනතාවගේ වෙහෙස, විඩාව තුළින් උද්ගත වන කායික, මානසික අසහනයට පිළිගම කලාව බැව් පසක් කරගත් හෙයිනැයි සිතමි.

දෙවන ලෝක සංග්‍රාමය අවසාන වනවාත් සමගම ලොව පුරා පැතිර ගිය සාමයේ අරුණලෝකය ඔස්සේ CEMA ආයතනය, පදනම් කරගෙන ඒ හා සම්බන්ධ කර්තව්‍යයන් හා ඒජන්සිතාර්ථ තවත් පුළුල් කර ඉතාන්‍ය කලා මණ්ඩලය පිහිටුවනු ලැබිය. මෙහි පරමාර්ථය වූයේ වැඩ කරන ජනතාවගේ කායික මානසික සංවර්ධනය පදනම් කරගෙන ඔවුන්ට විනෝදාස්වාදය ලබාදීමත් ඔවුන්ගේ රුචිකත්වය වර්ධනය කිරීමත්, පාරම්පරික ජනකලා සංරක්ෂණය කිරීමත්ය. මේහිලා අපේ වෙහෙස අවධානය යොමු වන්නේ නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි ය.

නාට්‍යය ජන සංනිවේදන මාධ්‍ය අතර ප්‍රබලම ප්‍රකාශන මාධ්‍යය වේ. නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ව්‍යාප්තිය හා වර්ධනය කෙරෙහි රූපානුග්‍රහය වෙනෙසින් අවශ්‍ය වන්නේ නාට්‍යකරුවාව තනිව එහි ඉදිරි ගමන සඳහා ආර්ථික අංශයෙන් පිළිසරණක් නොමැති නිසා ය. ඉතාන්‍ය ප්‍රකට විචාරකයෙකු වන කෙනත් වසිනන් ප්‍රකාශ කළේ නාට්‍ය කලාවට රූපානුග්‍රහය නොලැබේ නම්, අරිදීමක් නොකෙරේ නම්, වාණිජත්වය විසින් නාට්‍ය කලාව ගිල ගන්නා බවයි. මෙය නාට්‍ය කලාවට පමණක් නොව සැම කලාවන්ටම පොදුවූ ධර්මතාවකි.

1974/09/17

මේ වර්ෂයේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ඉදිවූ අමරණීය සිහිවටනයක් නම් මහජන බැංකුව නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රගමනය සඳහා ඉදිරිපත් වීමයි. මහජන බැංකුව වැනි ශ්‍රී ලංකාවේ පුළුල් ධනෝපාර්ජන ආයතනයක් නාට්‍ය කලාවට අතහිත දීමට ඉදිරිපත්වීම නිසා මතුවන වැදගත් කරුණක් නම්, එහි ස්වාධීනත්වයට හානියක් නොවීමයි. නාට්‍ය කලාවේ දියුණුව සඳහා මහජන බැංකුව අනුග්‍රහය දක්වන්නේ පොදු ජන කලා මාධ්‍යයක් වශයෙන් එහි ඇති ප්‍රබලවේගය යථාර්ථයෙන් පසක් කරගෙන බැවි "ජනතා සිතුම් පැතුම් ඔස්සේ නාට්‍ය කලාව දියුණු වනු දකිම අපගේ උත්තරීතර ප්‍රාර්ථනය" යි යන මහජන බැංකුව මගින් නිකුත් කරන ලද ප්‍රකාශනයකින් පෙනේ.

පසුගියද ප්‍රවීණ නාට්‍යකරුවන් ඇමතූ මහජන බැංකුවේ සභාපතිවර හෙක්ටර් අබේවර්ධන මහතා නාට්‍ය නිෂ්පාදනයෙහිලා අවශ්‍ය ආර්ථික පහසුකම් සැපයීමට මහජන බැංකුව තීරණය කර ඇති බවත්, දැහසින් මිදී පිඟලි ලබා දී ආර්ථික ප්‍රපාතයේ නිමග්නව සිටින නාට්‍යකරුවන් ඉන් ගොඩගැනීමට මහජන බැංකුව සැදී පැහැදී සිටින බවත් ප්‍රකාශ කළේය. "අද නාට්‍ය නාගරික මධ්‍යම පංතියට පමණක් සීමා වෙලා තියෙනවා. නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ පුළුල් සංවර්ධනයක් ඇති කළ හැක්කේ ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාව සීඝ්‍රයෙන් වැඩි කිරීමෙනුයි. මේ සඳහා අද්‍යතන පටු සීමා පුළුල් කරමින් ඇත ගම්බද පෙදෙස් කරා, නාට්‍යය රැගෙන යාශ්‍රතුව තියෙනවා. මෙවැනි යෝජනා ක්‍රමයක් ක්‍රියාත්මක කිරීමේදී දෘශ්‍යමාන ප්‍රධාන බාධකය වන ආර්ථික අහේනිය තුනී කර දැමීම් වුදලින් හදලින් උදව් උපකාර කිරීමට මහජන බැංකුව සූදානම්."

මේ ප්‍රකාශය එළි දැකීමත් සමගම මේ කෙතෙබෝද රංගගත කළ නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට මහජන බැංකුවෙන් ණය ආධාර ලබාගත් නාට්‍යකරුවකුගේ කතාවේදී වචන කිහිපයක් මෙසේය. "මේම නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කිරීමට අවශ්‍ය බරපතල ලබා ගත්තා ලද්දේ මහජන බැංකුවෙනි, සිංහල නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීම සඳහා ජාතික බැංකුවක් මුදල් ආදාළ අවස්ථාවක් මින් පෙර වූයේදයි මම නොදනිමි. මහජන බැංකුවේ සහාය නොලැබෙන්නට...,...නාට්‍යය අද ඔබ ඉදිරිපිට වේදිකාරූඪ නොවන බව මම ඉදුරුම් දනිමි."

එමනිසා නාට්‍යකරුවන් විසින් කළයුතු උත්තම කාර්යයක් නම් නාට්‍යය ඇත ජනතාව එන තුරු බලා නොසිට නාට්‍යය ජනතාව වෙත රැගෙන යාමයි. එහෙත් අද සිද්ධවී තියෙන්නෙ මීට අදුරුම් වෙනස් දෙයක්. ජනාකීර්ණ නගරයේ සථාන කිහිපයක රඟහල් ඉදි කරගෙන නාට්‍ය නැරඹීමට ජනතාව ඔහන්වා ගැනීමට උත්සාහ කිරීමයි. ඒ සථාන ජනතාවට ඈත්වූරුය. ඒ තැන්වලට සම්ප්‍රාප්ත වන්නේ ඉංග්‍රීසි කතා කරන මධ්‍යම පන්තියට හැඩගසුන අතලොස්සකි. ඔවුන් ගෙන් නාට්‍යයේ ප්‍රතිඵල සිදුවන සේවය හෝ නාට්‍යයෙන් ඔවුන්ට සිදුවන සේවය හෝ බෙහෙවින් අල්පය. ඔවුන් සතු පරිණාම කරමින් සිටින නාට්‍ය කරුවා සදකාලිකව අතරමං වෙයි. ඔහු දවසින් දවස ජනතාව ගෙන් ඈත්වෙයි.

නාට්‍ය නිෂ්පාදනයෙහිලා ණය ආධාර පහසුකම් සැපයීමට අමතරව මහජන බැංකුව පොදු ජනතා සිතුම් පැතුම් ඔස්සේ නාට්‍ය කලාව දියුණු කරනු පිණිස තවත් වැදගත් පියවරක් අරබා ඇත. එය කම්කරු සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ ජන නාට්‍ය වාසනය මහජන බැංකුවේ අනුග්‍රහයෙන් පැවැත්වීමයි. පොදු ජනතාවගේ නාට්‍ය පිළිබඳ රැවිකතිය ක්‍රමයෙන් වර්ධනයවන ආකාරයෙන් ජනතාව ඒකරැයි වන ස්ථානවලටම ගොස් කොමිදියේ නාට්‍ය රඟදැක්වීම ජන නාට්‍ය උත්සවයේ අභිප්‍රාය බව පෙනේ.

අද වැනි නිෂ්පාදන සංග්‍රාමයක යෙදී සිටින ආර්ථික දරිද්‍රතාවයෙන් පෙළෙන වසංගතමය මහජන බැංකුවකට වෙනත් රජයේ ආයතනයක් මගින් සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රයට කරන විශදම අනවශ්‍යයැයි සිතන මිථ්‍යාමත ධාරිහුද මෙහෙමින් සිටියි. දෙවැනි ලෝක සංග්‍රාමය වැනි මාරාන්තික අරගලයක යෙදී සිටින වසංගතයක මහා බ්‍රිතාන්‍යය වැනි වෙවුල කලාවේ සුකර්ජවනයට ඇප කැපව කටයුතු කළේ රටේ ආර්ථික වුහය මෙන්ම සංස්කෘතික වුහය ඒ එකසේ වැදගත් බැන හෙයිනි.

එමනිසා අපේ රටේ පොදු ජනතාව තුළ වත්තක ශක්තිය පුළුල් කරගෙන්නට, විවෘත්මන බුද්ධිතලයක් ගොඩනගන්නට අවශ්‍ය වන්නේ කිර්මිණාත්මක කෘතීන් ය. ඔවුන්ගේ කායික මානසික දුබලතා නැසීකර දමා වෙතෙස වඩාවූ සංසිදුවා ඔවුන් තුළ වේ ඇති ජාතික ගැන හිදහස් මිත්තනයක් ගොඩ නගන්නට වැඩි වැඩියෙන් අවශ්‍ය වන්නේ නාට්‍ය වැනි කලාත්මක කිර්මිණ කෘතීන් ය.

සංස්කාරක

රඟපෑම පිළිබඳ සටහනක්

සකල කලාවක් ම එක්වූ තැනක් හැටියට නාට්‍යය පිළිගැනේ. එහෙත් එහි අත්තිවාරම වූකලි නිෂ්පාදකයා ගේ ශූරකම් පමණක් නොව කිසියම් චරිතයක් නිරූපණය කරන නලුවා ගේ හෝ නිළි යගේ නිර්මාණාත්මක හපන්කම් හැටිය ට ද මම දකිමි, කිසියම් නාට්‍යයක චරිතයක් සඳහා තෝරාගත් නළුවා මුලදී පිටපත කියවිය යුතු ය. ඔහු පුහුණු වනතෙක්ම බලා නොසිටිය යුතු ය. එමෙන්ම මුලදී සිය කොටස කටපාඩම් කරගැනීමේ පරමාර්ථයෙන්ම පිටපත නොකියවිය යුතු ය. ඔහු පිටපත කියවිය යුත්තේ – පුන පුනා කියවිය යුත්තේ නාට්‍යය හැදෑරීමට ය. තේමාව විකාශනය වී නිමෙන අයුරු අවබෝධ කරගැනීමට ය. තමන් නිරූපණය කරන්ට යන චරිතය කවර තාලේ එකක් දැයි සොයා ගැනීමට ය. කොටින්ම ඔහු තමන්ගේ කොටස හැදෑරිය යුතු ය.

කොටස හැදෑරීම:

නාට්‍යයක් එක්කෝ සංවාදයෙන් නැත්නම් ගීතයෙන් කියැවේ. නාට්‍යකරු වකුට නවකතා කරුවකුට මෙන් සවිකිය චරිත ගැන අපට කිව නොහැක. එකී තෙකා කෙරේ ඔවුන්ගේ හැඟීම් මොන වාදයි කිව නොහැක. ඔවුන්ගේ මානසික තත්වයන් මේ යැයි විස්තර කළ නොහැක. ඔහුට කළහැක්කේ චරිතයන් කරන කියන දෑයෙන් ඔවුන් එළිදරව් කිරීම ය. මිනිසුන් කථා කරන දේ අවශ්‍යයෙන්ම ඔවුන් සිතන දේවලවත් ඔවුන් කොයි විදියේ මිනිසුන්ද කියන එකේවත් සරල ඇතවුමක් නොවේ.

1958 දී ලංකා කලා මණ්ඩලය මඟින් මෙහෙය වන ලද නාට්‍ය රචනා තරඟයෙන් (" එකා වල්ෆැල පොල් ") ජයගත් සුගතපාල ද සිල්වා 1962 දී ' බෝඞ්. සාරයෝ ' රචනා කොට නිෂ්පාදනය කෙරේය. එම නාට්‍යය ලංකා කලා මණ්ඩලය මඟින් එම වර්ෂයේ පවත් වන ලද සිංහල නාට්‍ය උළෙලේ හොඳම රචනය, හොඳම නිෂ්පාදනය, හොඳම නළුවා ය්නා සම්මාන තුනා ඔබ් විය. ප්‍රථම තව්‍යවාදී සිංහල නාට්‍යය ලෙස විවේචකයන් විසින් හඳුන් වන ලද " නව්වූ ගෙවල් " 1964 දී නිර්මාණය කෙරේය. ලුසිලී පිරුන්ඩලෝගේ ' සික්ස් කැරක්ටර්ස් ඉන් සර්ච ඔෆ් ඇන්ඩ් ඔතර් ' නම් නාට්‍යය අනුවාදනය කොට " හරිම බඩු ගයක් " නමින් 1965 දී ඉදිරිපත් කෙරේය. 1966 වර්ෂයේදී ' හෙළේ නැඟෙන සෝන් පුතා ' රංගගත කරනා ලදී. එය ටොමස් විලියම්ස්ගේ ' කැට් ඔන් අ හොට් ටින් රූෆ් " නම් නාට්‍යයේ අනුවර්තනයක් විය. 1967 දී හෙලි ඉත සම්ප්‍රදාය ඔස්සේ ' නිල් කවරෙල් ලේ ' නම් ස්වීය නිර්මාණය රංගගත කරනා ලදී. බර්ටෝල් බ්‍රෙක්ට් ගේ ' ගුඩ් වුමන් ඔෆ් සෙට් සුවාන් ' හි පරිවර්තනය වන ' සිත හොඳ අම්මණ්ඩි ' නිෂ්පාදනය කොට රංගගත කරනා ලද්දේ 1969 වර්ෂයේදීය. 1972 දී ස්වීය නිර්මා ණයක් වන ' දුන්නා දුනු ගමුවේ ' ඉදිරිපත් කරනා ලද අතර මේ වර්ෂයේ ' මුතු කුමාරි ' නිර්මාණය කරනා ලදී. මුතුකුමාරි ඇලෙක්සැන්ඩර් බ්‍රෙක්ට්ගේ 'ඉර්මා ලා ඩුස්' නම් කෘතියේ පරිවර්තනයකි.

මිනෑකයේ නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සම්මිශ්‍ර සාමාජිකයෙකු වන සුගතපාල ද සිල්වා එම ආයතනය ඔබින් පැවැත්වූ නාට්‍යකරණය පිළිබඳ පාඨමාලාව ඇදුරු A D B නම් උපාධිය ද ඔබ් කර ගත්තේය. ඔහු අපේ කවිවීමේ ආරම්භකයෙකු ය.

පිටපතය දීර්ඝ වූ එකකි. චරිත සංවර්ධනවීමට අපමණ කාලයක් තිබේ. නාට්‍ය යක් පැය කිපයකට සීමාවූවකි. ප්‍රධාන චරිත පවා සම්පූර්ණ මිනිහා නිරූපණය නොකරයි. ඔවුන්ගෙන් පිළිබිඹුවන්නේ නාට්‍යයේ කථාවට අවශ්‍ය ඔවුන්ගේ චරිතයේ සුළු විවිධ අංග පමණය. චරිත සුදු කළු වශයෙන් බෙදන විචාරකයන්ව අමතකවන්නේ මේ ටික ය.

හොඳ නාට්‍ය දිය මතුපිට පාවෙන අයිස් කන්දක් වගෙයි. එහි අඩිය සහ වැදගත්කම මතුපිටට යටින් පිහිටියකි. එයට අඩි සැපයීම රැඳි ඇත්තේ නළුවාගේ කල්පනා ශක්තිය මතය. පූර්ණ මිනිසා අඳුනා ගැනීමට ඔහු කථා කරන වචනයට පිටුපසින් ඇති දැ සේරුම් ගත යුතු ය. කෙසේ වුවද මෙවැන්නක් හිනා ගැනීමට තරම් හොඳ නාට්‍යයක් නැත්නම් නළුවාට කිසිත් කළ නොහේ. ඔහුගේ අදහස් භංග වනවා පමණ ය.

නළුවා තමන්ගෙන්ම ප්‍රශ්න ඇසිය යුතුය. තමන් නිරූපණය කරන්නට යන්නේ කොයි නාලේ මිනිහෙක්ද? 'බෝඩිංකාරයෝ' නාට්‍යයේ අපට හමු වෙනවා පත්තරකාරයෙක්. නමුත් මේ පත්තරකාරයා කිසිවිටකත් පත්තර කාර්යාලයේ සිටිනවා අපි දකින්නේ නැහැ. අපි ඔහු පත්තර කාරයෙකු බව දැනගන්නේ කථාව ටික වෙලාවක් ගියා මයි. මෙය ප්‍රේක්ෂකයින් ඔවිතයට පත් කරනසේහෙළිවියයුත්තක්ද?නැත්නම් ඔහු පත්තර කාරයෙක්දැයි යන හැඟීම ප්‍රේක්ෂකයා තුළ කලින් ඇතිවී තිබිය යුතුද?

නළුවාට සිය රඟපෑමේදී මේ වගේ දේ කල්පනා කිරීමට සිදුවෙයි. නිෂ්පාදකයාගේ වගල නළුවාට ලැබෙන්නේ මෙහෙම කෑදීය. මේ වගේ ප්‍රශ්න සමග ටිලහට මතුවන්නේ නළුවාගේ පෙනුම පිළිබඳ ප්‍රශ්නයයි. මේ මිනිහා කොයි විධියේ කෙනෙකු විය යුතුද? ඔහු කුමක් අදිවිද? එය කොයි විදියට අදිවිද?

බොළඳ අර්ථ සැපයීම් නොකළ යුතුය:

පත්තර කාරයකුගේ හැසිරීම් කිපයක් ගෙන එය රඟපෑමට රුවා චරිත නිරූපණයක් කළහැකි යයි නළුවකු සිතනොත් මුලා වකි. ඔහු කෙලින්ම චරිතයේ හදවතට බැසිය යුතුය. චරිතයේ අරමුණු, හැඟීම්, බලාපොරොත්තු සහ සැකයන් වටහා ගෙන ඒවා ප්‍රකාශ කිරීමට මාර්ගයක් සොයා ගත යුතුය. කොටින්ම පුදුසු යයි සිතන කියන හැසිරීම් සහ අභිනයන් ආරෝපණය කිරීමෙන් එය පටන් ගැනීම වැරදිය. හැසිරීම් සහ ඉරියව් ආදිය අනුගමනය කිරීමෙන් නළුවා කරන්නේ කිසියම් වර්ගයක් නැත්නම් මුලා දර්ශනයක් ඉදිරිපත් කිරීම පමණ ය.

නළුවාට ලැබෙන කොටස කොතරම් සුළු වුවද චරිත නිරූපණය සඳහා යන්තම් හෝ ඉඩක් ලැබෙනොත් නළුවා එයට පුහුණු විය යුතුය. මේහෙකාරියන් ගේ බන්දේසියකුත් ඔසවා ගෙන වේදිකාවට එන්නේ යයි සිතමු. ඇය අතින් බලාපොරොත්තු වන්නේ මේ ඔන්දේසිය ප්‍රවේශමින් ගෙනවිත් ටිපෝවක් මත තැබීම නොවේ.ඇය යන එන සැටියෙන් නොයෙක් දෑ සිතා ගතහැක. ඇ මෙතනම අළුත් එකියක්ද? ඇ රැකියාවෙන් සතුටු වෙනවාද? ඇ ස්වාමියා ගැන සිතන්නේ මොනවාද? ඇගේ එක ඉරියවවකින් අපට මෙවැනි ප්‍රශ්න රාශියකට පිළිතුරු සොයා ගතහැක.

තමා නිරූපණය කරන චරිතය පිළිබඳ විවරණයක යෙදීම හෝ තක්සේරු කිරීම හෝ ඉණ අඟුණු සෙවීම නළුවාට අයිති කාර්යක් නොවේ. නාට්‍යකරුවා ගේ අභිප්‍රාය මෙයයි. තමා දැනගත් පරිදි අවංකවත් සත්‍ය ලෙසත් ඔහු ස්වකීය චරිතය නිරූපණය කළයුතු ය. අර ප්‍රශ්න අයිති ප්‍රේක්ෂකයින්ට ය. නළුවා ස්වකීය කොටස හදරා තමා කරන කියන දේ ගැන අදහසක් ඇති කර ගත් පසු ඔහු

පූර්ව නර්තනයට සුදුනම් ය. නාට්‍යාකාර යෙන් ගත් කල සිද්ධියක වනයේ ස්වකීය අදහස් වේදිකාවට පරිවර්තනය කරන්නේ කෙසේදැයි මෙහිදී ඔහුට උගත හැක.

නළුවාගේ මනෝලේඛනය:

ස්වකීය කොටසේදී ප්‍රකාශකරන්නට වන භාවයන් හා අත්දැකීම්වලට සමාන දෑ සැබෑ ජීවිතයේදී නළුවා භුක්ති නොවින්දට කමක් නැත. නළුවාට අවශ්‍ය වන්නේ නියුණු කල්පනා ශක්තියකි. මනෝරූපයන් මවන්නට පුළුවන් ශක්තියක් තිබේ නම් පොඩි එකාටත් රහ පෑ හැක. (පොඩිදරුවාට පිහානක් පවා මෝටර් රියක සුක්කානමකි.) නැතුව කොතරම් අත්දැකීම් ලැබුවත් වේදිකාවට පලක් නැත. තත්වය අනින් පැත්ත නම් මිනී මරුවන් ගැන කියන විට අපිට වැලිකඩින්ම නළුවන් සොයා ගන්න සිදුවේවි.

සැබෑ ජීවිතයේදී කුඩියකු නොමරන අය වේදිකාවේ මිනී මරති. නළුවාගේ කල්පනා ශක්තිය දැඩිවූ විට සත්‍යය වූ විට ඔහුට තමා අමනක කර චරිතයේ හදවතට ඇතුල් විය හැක. තමා මෙතරම් හිංසාකාරී වන්නේ මන්ද? ලෝක නීතියට විරුද්ධව මිනිසකු මරන්නේ ඇයි දැයි ඔහුට සිතා ගත හැක. මේ සිතුවිල්ල ඔහුට හොඳ චරිත නිරූපණයකට රුකුලකි.

ඇත්ත ජීවිතයේ අත්දැකීම් නිබෙනවා නම් ඔහුගේ කල්පනා ශක්තිය තවත් පුළුල් වීමට ඉඩ තිබේ. වඩා ප්‍රවේසම් වීම උපේක්ෂා වීමට ඔහුට අත්දැකීම් උගන්වයි. නළුවකු තුළ දිස්විය යුතු වැදගත්ම ගුණයක් වූ කලි කල්පනා ශක්තියයි. විවෘතවූ ඇස් කන් ඇතිව ඔහු ජීවත් විය යුයුයි.

සිත එකඟ කිරීම:

නළුවා සිත එකඟ කිරීමට මුලින්ම පුරුදු විය යුතුයි. නැත්නම් කල්පනා ශක්තිය මෙහෙයවා ස්වකීය කොටස නිරූපණය කිරීම අපහසු වෙයි. පූර්ව නර්තනය කදී නාට්‍යයෙන් බාහිර දේවල් ගැන ඔහු සිතන්නට පුරුදු වුණොත් සිත දහ අතේ යන්නට හෝ ඉඩ හැරියොත් ස්වකීය කොටස පාලනය කරගැනීම සඳහා ඔහුට අවසථාවක් නොලැබේ. මෙහිදී නළුවාට උදව් කළ නොහැකිව නිෂ්පාදක යාද අසරණ වෙයි.

අපි හිතමු වේදිකාවේ නළුවන් දෙදෙනෙකු ඉන්නවා කියල. එක්කෙනෙක් කථා කරනවා. අනිකාට කථාවක් නැත. ආධුනිකයෙක් මෙහිදී සිතන්න පුළුවන් නමාට සුළු විවේකයක් ලැබුණ කියල පොඩියක් විවේක ගන්න. එය ලොකුම වැරදීමක්. තමා අහගෙන සිටින බව පෙන්නුවාට මදි. කථා නොකරන නළුවා කන් දිගෙනම සිටිය යුතුයි. නැත්නම් ඔහු සහාය නළුවාට කිසිම රුකුලක් නොදෙයි. එවිට දර්ශනය බිඳ වැටෙයි. කථා නොකරන නලුවාගේ යුතුකම හරියටම ප්‍රථමවරට අසන ශ්‍රෝතෘවරයා ලෙස වාගේ කථා කරන නලුවාට කන්දී ගෙන සිටිමයි. රහස ඒකයි. මෙය ලෙහෙසි නැත. ලොකු සිත එකඟ කරගැනීමක් අවශ්‍ය වෙයි.

ශිල්ප ක්‍රමය:

නලුවකුගේ රහපෑම් කෙතරම් සංවේදිත වුවද එය ප්‍රේක්ෂකයාට '' විඳීමට '' තත්වයක් නැත්නම් පූර්ණ ප්‍රතිඵල අත් නොවේ. රහපෑමක් පූර්ණ බැඳීමකින් අවංකත්වයකින් යුක්ත විය හැක.

වේදනා වන තරමට භාවයන් පළවිය හැක. එහෙත් මෙය ප්‍රේක්ෂකයාට විඳිවීමට නලුවා තුළ ශක්තියක් නැත්නම් ප්‍රතිඵලය නිසරු විය හැක. බාගවිට විඳි මිප්න තත්වයක් ඇති විය හැක. මෙය සිදුවන්නේ නලුවා ස්වකීය කොටස රඟ පෑමට නුගත් කලය. ශිල්ප ක්‍රමය වැද ගත් වන්නේ මෙකැනදී ය.

මෙහිදී ඇතැමෙකු ඉතා ලෙහෙසියෙන්ම මෙය අල්ලා ගන්නා බව පළ පුරුද්දෙන් මම දනිමි. සමහරවිට කියා දෙන දෙය ලෙහෙසියෙන් අල්ලා ගන්නා නලුවෙකු හමුවෙයි. හරියටම ඔහු නලු කමක් රැගෙන උපන්නා වගේ. තවත් නලුවකුට චරිතය හොඳින් තේරුම් යා හැක. බුද්ධිමත් බවින් ඉහළ නැනක සිටී. එහෙත් පූර්ව නර්තනයකදී ඔහු කරන කියන හැම දෙයක්ම වැරදිය. සින් නොබඳින සුලුය. උපදෙස් දුන් විටද ඔහුට එය කළ නොහේ. කොටින්ම ඔහුට ශිල්ප ක්‍රමයක්-නෛපුණ්‍යත්වයන් නැත.

අප බොහෝ දෙනා තුළ එක්තරා ශක්තියක් - බාගවිට සීමිත ශක්තියක් - තිබේ. බර වැඩ කිරීමෙන් හා ප්‍රායෝගිකව එය සංවර්ධනය කිරීමට අපි පුරුදු වෙමු. අපි කරදර විඳ අනුන් නිරීක්ෂණය කිරීමෙන්, පාඩම් කිරීමෙන්, පාසැල් යාමෙන් ඉගෙන ගන්නෙමු. දවසක අපි ප්‍රබුද්ධ වෙමු. අපි නිපුණවූවෝ වෙමු. ශිල්ප ක්‍රමය නැත්නම් නෛපුණ්‍යත්වය කුමක්ද?

නලුවාගේ උපකරණ වූ කලි ඔහුගේ ශරීරය හා ඔහුගේ කටහඬය. මේ දෙකේම සම්මිශ්‍රණයක් වී තමාට අභිමත දේ ලබාගත හැකි ය. තත්වයකට එළඹෙන තුරු ඔහු මේ දෙකින්ම රඟපෑමට පුරුදු විය යුතුයි.

හොඳ ධ්වනියක් - නාදයක් කට හඬේ තිබියු යුතුයි. උස් පහත් බවක් හා පැහැර පවත්නා බවක් තිබිය යුතුයි. අවශ්‍යවූ විට ප්‍රයෝජන ගත හැකි පරිදි කය නම්‍ය විය යුතුයි. සැහැල්ලු විය යුතුයි. අභ්‍යාස විධිවලින් මේ තත්ත්වය උදකර ගත හැක.

පූර්ව නර්තනය ආරම්භ වූ පසු නලුවා සිතිය යුත්තේ තමා නිරූපණය කරන චරිතය ගැන ය. දෙරක් අරින නියම විධිය ගැන ඔහු හොවහෙසිය යුතුයි. ඔහු සිතිය යුත්තේ මේ චරිතය කෙසේ දෙරක් අරිද යන්නයි. සමහරවිට වේදිකාවේදී සිදුවුන අබිග්ගයක් ගැන සිතමු. නලුවෙක් සිගරැට්ටුවක් දල්වා ගනී. තවත් චරිතයකට පිවිසෙන්නට තියෙන්නේ ඔහු සිගරැට්ටුව දල්වද්දී ය. බාගවිට මේ ගිනිකුර කැඩුණොත්? නලුවා දක්ෂයෙක් නම් ගිනිකුරක් ඇද ඇද සිටියොත් ප්‍රේක්ෂකයා බලා සිටින්නේ ඔහු දෙසයි. ඵලුනින් පිවිසෙන නලුවා මැරෙයි. ප්‍රේක්ෂකයන් බලා සිටින්නේ මිනිහාට ගිනි කුරු කියක් යාවිද කියලයි.

මෙහෙම තැනදී නාට්‍යය අවුල්වන්නට පිළිවන. සුලු දේ වුනත් නාට්‍යයේ තත්වයට එය හානිකර වියහැක. ගිනිකුර කැඩුණාට කමක් නැහැ. ගිනිකුරු නොකැඩෙන්නේ කාටද? ඔහුට නාට්‍යයට හානියක් නොවන තවත් තැනකදී එය දල්වා ගන්න පුලුවන්. නැත්නම් තමාගේ සංවාදයක් කිවයුතු තැනකදී, එය වඩා තිවූ වනසේ සිගරැට්ටුව දල්වා ගැනීමෙන් පසු කියතැකි.

නාට්‍යයේ ලය:

මෙහිදී මා ලය වෙනුවෙන් හඳුන්වන්නේ ටයිමින් හෙවත් කල් යල් බලා

යමක් කිරීම ය. කොටින්ම ඒ වූ කලී නිවැරදි අවධානයකින් නිවැරදි නියම යක් ඇතිව කිසියම ප්‍රතිඵලයක් ඇතිවන සේ කිසිවක් කිරීම ය. එකපිට එක සිදුවීම වැලක් එන විට අවුල් සහගත වීමෙන් සිත වෙනතක යොමුවී ප්‍රතිඵලය විනාශවී යා හැක.

සාමාන්‍යයෙන් ගමන සහ වචන එකවර වූ විට මේ දෙකේම ප්‍රතිඵලය බාල වන බව කියති. අවධානය නතු විය යුතු විශේෂ අරමුණක් නැත්නම මේ දෙක එකට ගියාට කමක් නැත. ඒත් කිසියම කරුණක් මතුකොට දැක්විය යුතු නම කිසියම අවස්ථාවක් ගොඩනැංවිය යුතු නම ඒ වෙන වෙනමම විය යුතුයි.

නලුවෙකුට තිබෙන කවුත් කරදරයක් නම අත් දෙක ය. ආධුනික නලුවන් බොහෝ විට නගන ප්‍රශ්නය ඒක ය. එය සෘක්කුවේ දමාගෙන සිටින්නට නිෂ්පාදකයා කිවහොත් නිෂ්පාදකයාගේ නියම යුතුකම ඉටුනොවේ. සාක්කුවේ දාගෙන සිටින විට රිළහට නිෂ්පාදකයා කැගසන්නේ ''දැන් ඔය සාක්කුවේ දාගෙන සිටියා ඇති. එළියට ගන්නවා '' කියලයි. ඔහු අත් එළියට ගනියි. ටික වෙලාවකට පසු ඔහුට සිතෙන්නේ අත් දෙක ගැන ය.එය මහා බරක් මෙන් ඔහුට දැනෙයි. වේදිකාවේ සිටින සෙස්සන්වද පේන්නේ මේ අත්දෙක පමණ ය.

නළුවා මෙහිදී සිතන්නේ වැරදි විධියකටය. නිෂ්පාදකයා මෙහිදී නලුවාට ඕයල්ල අමතක කරවා ඔහු නිරූපණය කරන චරිතය හා නාට්‍යයේ අවස්ථාව ගැන සිතීමට සැලැස්විය යුතුයි. නාට්‍ය දර්ශණයේ කියවෙන දෙයට කන් දෙයි. එවිට තමාත් තම කයත් අමතක කළ හැක. අත් දෙක නිබිය යුතු තැන කියේවි.

කන් දීම :

නලුවා ජයගත යුතු තවත් සටනක් නම් කන්දීමයි. නලුවෙකු කථා කරන හැම වචනයක්ම තව කෙනෙකු කථා කළ දැයට ඔහු දෙන පිළිතුර හෝ කියන දෙයයි. මෙහි රහස නලුවා කී වරක් මේ වචන අසා නිබුණත් චරිතය මේ වචන අසන්නේ ප්‍රථම වරට ය. නලුවාට මේ බව පෙන්විය හැකි නම්, චරිතයේ කන් වලින් අසාගෙන සිට රහපෑම ස්වභාවයෙන්ම එන බව ඉපන්විය හැකි නම් එය ප්‍රාණවත්ව දිස්වනු ඇති.

නාට්‍යයට අවශ්‍ය නැඹුල් බව සහ නිරායාසය ලභා කිරීමට නලුවා මෙහිදී ආධාර වෙයි. නාට්‍යයකදී සිදුවන හැම දෙයක්ම කලින් සූදානම් කර ගත් නිසා මේ ඉබේ සිදුවීම් සැබෑවක්ම නොවේ. එහෙත් නලුවා එය ඒ වෙලා වෙම සිදුවන්නක් හැටියට පෙන්විය යුතුයි.

අපි වේදිකාවට නැග්ග පසු ස්වභාවික නොවෙමු. වේදිකාවේ කෙරෙන කිසිවක් ස්වභාවික නොවේ. එහෙත් අපි එය එවැන්නක් යේ පෙන්වමු. නලුවා ගේ කලාව රැඳි ඇත්තේ මෙතැනයි.

-සුගතපාල ද සිල්වා

වර්තමාන සිංහල නාට්‍ය සහ දේශපාලන තේමාව.

මහත් අර්බුදයකට තුඩු දෙමින් පවතින විර්තමාන ලංකාවේ සමාජ යථාර්ථය නිරීක්ෂණ්ට ලක්‍ව සටහන් කිරීමෙහි ලා සිංහල නාට්‍ය කරුවා ඉදුල් තැනක් ගෙන දැනී බැව් පසුගිය දශකය තුළ වේදිකා ගත වුණු සිංහල නාට්‍ය මඟින් පිළිබිඹු විය. නුහුණ් පුද්ගලික සිතුම් පැතුම් හා මධ්‍යම පාන්තික අලස ජීවන ප්‍රශ්න ඉදුල්කර ගත් සිංහල නාට්‍ය,ඉතිහාසයේ වූ යම් යම් උද්දේශිකරණ හා ගෝචනීය සිද්ධීන් සමඟින් පලවා හරින ලදී. මේ්ගෙයින් පසුගිය දශකය තුළ වේදිකා ගත වුණු බොහෝ සිංහල දෙබස් නාට්‍ය (අනුවර්තනද ඇතුළුව) අලස කුසීතයන්ගේ පුද්ගලික ජීවිත පිළිබඳ කථා කළ - සම්කාලීන ලාංකික සමාජ විසූ තය කේරුම් නොගත් නාට්‍ය විය.

ධනේශ්වරය ආරක්ෂා කළ මධ්‍යම පාන්තිකයන්ගේ ඉංග්‍රීසි හා සිංහල වචාර හේතු වේන් මේ හැම නාට්‍යකතිකාම් ගිලාපොරොත්තු වූ ධනේශ්වරයට තිඛන්ගල්ලේ ඇඹිද්දන් හැන්දෑවට බිර බිඳී කථා කිරීමට ශබ්ක් අසුලා ගැනීමක සඳහා බඩ පුරා පිනාසිටීවය. එහෙත් මෙහස් වීම ආර්ථික හා දේශපාලනික රටාව විසින් මේම ඔස් නාට්‍ය අඩපණ කරන ලදී. නිල්පිම අඩින් දිසුණුවක් පෙරාවූ මෙවැනි නාට්‍ය මිනිසාගේ ඉදිරි ගමනට අඹැවක සහාශක් කොදුණි.

හෙන්රි ජයසේනගේ ' මිනා රංජන වැඩ මර්ජන', වැඩ මර්ජනය කරන කම්කරුවන් පිරිසක්, වැඩට යන ලිපිකරුවෙක් හා පාලක ගින් ඉල්කර ගත් නාට්‍යයක් විය. නිෂ්පාදන ශක් රඟගෙයින් මිනා ගිල්ලිය නිසුණතාවයක් පෙනවූ ' මිනාරංජන වැඩ මර්ජන ' නාට්‍යය කම්කරු පංතියේ ප්‍රබල සටහා අවියක් වූ ස්ථ ශික් මෙනෙක් දැක ඔැලීමේ මධ්‍යම පංතියට සුපුරුදු උපහාසයෙන් හා ක්‍රෝධයෙන් ය, එය එසේ වන්නට ඇත්තේ තත්කාලීන දේශ පාලක රටාවේ, මෙහෙයවූ වැඩ මර්ජනවල සත්‍ය ස්වභාවය හා ඒවා මෙහෙයවූ නායකයන් වශයේ දෙගිඩි පිළිපෙන හා කපටිකම් ගිහා වන්නට හැක.

දේශපාලන විශයෙන් පසුගිය දශකයේ පැවති වෙදෝයිත බව හා තාවකාලික සවන් කෑමබව නිසා හෙන්රි ජයසේන සත්‍ය සත්ව ශම තාවන් විකෘති කොට වේදිකාව සදහා පසක් කල බව පැහැදිලිවම පෙනිණි. එහෙත් කලාකරුවා පතු සමාජය වශයීම හා පංති සටනේ සමාට අසක් කාර්යය හෙන්රි ජය සේන කේරුම් නොගත් බව පෙනුණි.

ප්‍රෑන්සිස් වන්නිආරච්චි නිෂ්පාදනය කළ 'කළෙන් තර්ජන නොෘවයි මේධාවී' 'මිනා රංජන වැඩවර්ජන' නාට්‍ය ඒකාකාරව නාට්‍ය අතර දෘෂ්ටිමය වශයෙන් එසට වඩා අවාසනාවක් හෙළි කළේය. එහෙත් 'යළෙන් තර්ජන.....,' ආර්ථික නිශ්පාදනයක් නොවීය. ගිශ්‍ය සවන් උද්ගෝෂණය ඉල් කරගත් හෙන්රි ජයසේනගේ 'අපව සුනේ මිනක් නැනේ' අනිසම් හේතු උඩ ජනප්‍රියවූ නාට්‍ය යක් විය. මධ්‍යම පාන්තික මිනාසකින් හෙළිවන උපහාසාත්මක පිනාහව හා තේරුමක් නැති කිසිල් කඳුළු කානාවුවක් 'අපව සුනේ' තුළින් පිළිබිඹු විය. 'අපව සුනේ' ඉල් කරගත්, ගිශ්‍යයෙක් දිවිනසා ගැනීමේ සත්‍ය සිද්ධිය පිළිබඳ හේතු ප්‍රත්‍ය සාකච්ඡාවක් ඉන් ඉදිරිපත් නොවූනු අතරම එය නාට්‍යයකට වඩා චාරිත්‍රය සිද්ධියක් විය.

ගිශ්‍ය උද්ගෝෂණයේදවත් ගිශ්‍ය සටනේ වත් උද්ගෝෂිතයක් නොවූ දිවිනසාගත් ගිශ්‍ය ගෘගේ චරිතය ආර්ථික දුෂ්කරතාවයක් හේතුවක් කරගෙන දිවි තෝර ක ගැනීම බෙහෙවින්ම විඳුනවාදී අවසානයක් විය. දිවි ගැවගසා ගැනීමේ මිහත් උත්සාහයක යෙදුණු මළඟේ චරිතයට වඩා ච-චල තත්වයක් නරුණ ගිශ්‍යයෙකුගේ චරිතයට ආරූඪ කිරීමෙන්

හෙන්රි ජයසේන විසූකමාදී දේශපාලන ආකල්පයක් නාට්‍ය තුළින් හෙළි කළේය. ඔෘත්‍රේගේ (CRIME PASSIONALE) ති අතු චරිතයක්වූ 'ලියතබරා' ඉල් නිෂ්පාදනය කාලීන මාක්ස්වාදී දේශපාලන නාශකයන් පිළිබඳ රසවත් වූත් නාට්‍යමය වූත්, සිද්ධියක් ඉදිරිපත් කළේය. ඔෘත්‍රේගේම (NEKK-ARASOVE) ආශ්‍රයෙන් කළ 'සකල ලිප්-පැනිල ගිගිං' දේශපාලන දර්ශනය පිළිබඳ කළ දාර්ශනික සාකච්ඡාව ගැඹුරු ඔස්තර විය. එසේම එය අභාවික නිෂ්පාදනයක් විය.

බර්ටෝල් ලේෂ්ට්ගේ රංග ගිල්පයන් ඔහුගේ නාට්‍ය දාර්ශයන් ප්‍රබල දේශපාලන ආකල්පයන් වටිනාකම සිංහල නාට්‍යකව පැ දිප්තිමත් ආලෝකයක් විය. ලේෂ්ට් සිය නාට්‍ය සඳහා විස්තු කර ගත්තේ සාමාන්‍ය මිනිසුන් පිළිබඳ ද්වන්දාත්මක ප්‍රශ්නය. විශේෂයෙන් ඔතානුගතික ගිශ්‍ය සමාජයෙන් පිටමං කරන ලද ගණිකාවන්, හොරුන්, ආර්ථික වශයෙන් හොඳින් අඩුපවුල් (පුලන්හෙ), වෘෂ්ප පුජකයන් හා උපාසකයිලි වංචනික රජ දරුවන්ය. තත්කාලීන යුරෝපයේ දේශපාලන ගැටුම්වලින් පාලක ගින්ගේ උදුසින හා වංචාකාරී බවත්, ධනපති සමාජ අර්ථ ක්‍රමයෙන් ඔබනඟව පත් ජනතා වට උරුම විය යුතු විමුක්තියක් ඔහුගේ නාට්‍ය වල සේමාව විය.

හෙන්රි ජයසේන පරිවර්තනය කළ ලේෂ්ට්ගේ 'නුණුවටය' ඉහාමින් ජනප්‍රිය නාට්‍යයක් මෙන්ම උසස් නිෂ්පාදනයක්ද විය. ලේෂ්ට්ගේ නාට්‍ය ශෛලීය කොතෙක් දුරට 'නුණුවටයේ' නිෂ්පාදනය අනුගමනය කළාද යන්න අප මෙතිදී සංකථිය කොතරකම නමුත්, සිංහල නිෂ්පාදනය ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය ආරාධනයන්ගේ උනන්දුවිද වැඩි කළේය.

සුගතපාල ද සිල්වා පරිවර්තනය කොට නිෂ්පාදනය කළ 'ගීත ගොදු අම්මණ්ඩි' ලේෂ්ට්ගේම නාට්‍යයක්වූ අතර එහි නිෂ්පාදන ගද, ලේෂ්ට්ගේ රංග ශෛලීයට නුහුණ් දුරට ළඟිවූ විය. මෙම නාට්‍ය ජනප්‍රිය කොට්ටිව අනියම් සේතුවක් වූයේද එහි නිෂ්පාදනය ලේෂ්ට් රංග ශෛලීයට කොහෝමේ කැළිරූ විම ය. සිංහල වේදිකාවට ලේෂ්ට් හඳුන්වා දීමෙන් ස්ථිතාත්ම නිර්මාණ නාට්‍ය කරුවන් වත් ප්‍රේක්ෂකයින්වත් කලාකරුවා පතු නිවැරදි සමාජ කර්තව්‍ය පිළිබඳවත් සමාජය හා අර්ථක්‍රමය පිළිබඳ ඝටාර්ථය කෙළිකිරීමේ නිවැරදි දේශපාලන දාෂ්ටිය පිළිබඳවත් ඇඟෙන අවබෝධයක් දුනි.

දේශපාලන තේමාව කොහෝ දුරට සිංහල නාට්‍ය සදහා කෙදෙ ගැනීමේ උනන්දුව පෘථකත්වයෙන් සුතුව ඇති වූයේ සුගතපාල ද සිල්වාගේ ' දුන්න දුනු ගමුවේ ' නාට්‍යයෙනි. (මේ ලියන බිඳද එකි රන සැබෑවින් එකි චරිතයක් ලෙස මගේ අදහස් ලියමි.) සෙකෘප්ත ලෙස කම්කරුවන්ගේ ගෙදර කරන ධනපති කොමපැණියක්, වැඩ වර්ජනයක් හා කම්කරු කණ්ඩායමේ සුසං ගේ ගෝචනීය මිරණයක් දුන්නේ විස්තු ශිල්ප විය. එහි සංගම්රත්නගේ චරිතය නිගෝජනය කළේ අතිශයකවින් සවන්කම් කම්කරු පංතියේ විසය මූලික තත්වය සි. අර්බුදයට තුඩු දුන් දේශපාලක රඩාවක් ඉන් මිදීම සදහා අරගලයක් තුළින් ඔය පංති අයිතිවාසිකම දිනා ගෙසුතු බවත්, වැඩ කරන පංතියේ එකමුතු බවින් අරගල යක් කිරීමේ වැදගත් බවත් ' දුන්න' තුළින් පිළිබිඹු විය.

'දුන්න' නිෂ්පාදනයක් ලෙස ලේෂ්ටේ රංග ශෛලියට නැඹුරු වුවද නිෂ්පාදනය සදහා සොදුගත් ගෙහෙයුම් සිංහල පක ප්‍රේමතය හා බොහෝදුරට බැඳී පවතින්නා ඉංග තුළින් කිරීමේගෙ කර ගන්නා උදී 'දුන්න' වීමින් හෙළි කළ දේශපාලන උපේක්ෂාව එහෙක් වේදිකාව මත වූ සිටින මෙලෙස හා ඇතැක් මධ්‍යම පාන්තික දෙමහ් නාට්‍යවේද වැදුනේ මෙර පතරක්ම. බෙහෙවින්ම සර ඝණකයන්වූ විජාප විවාරසභාවට ' දුන්න ' දේශපාලන ප්‍රචාරයක් ලෙස පෙනුණේ අසා නාට්‍ය නාට්‍ය මණ්ඩලය වැදුනු පතරන් ' දුන්න' හෙළිකළ නිවැරදි මෝප හා දේශ පාලන අර්ථයන් කිසා ය.

ආත්මාර්ථකාම් නොම් ජීවිත පරිභෝග තෙන් කරනු ලබන පංති අරගලය තුළින්

කම්කරුවාගේ විවුක්තිය ලබාගෙන යුතු බව ඉන් ප්‍රකාශ කරන ලදී. විප්ලවීය පෞද්ගලිකත්වයට හා ආත්මාර්ථකාමී ජීවන දර්ශනයටද, ඉන් බලවත් පහරක් වැදුණි. අනීක නාට්‍ය කරුවා තම නාට්‍යයෙන් ජනතාවට කිසියම් මුරගා කවයුතු බවත්, ධනේශ්වරය රකින විප්ලවීය කලාත්මක හෝ තීන්දුවක් රහිත කලා කෘති අවශ්‍ය නොවන බවත් හෙළි කළා.

ආර්. ආර්. සමරකෝන්ගේ 'අහසින් වැටුණු මිනිස්සු' නාට්‍යයේ ගැල්පත් වැඩියන්ගේ විල් සිදුන ජීවන ක්‍රමයත්, ධනේශ්වර අර්ථ ක්‍රමයේ කෲර සූරා කෑමේ හේතුවෙන් විනාශ වන ජීවිත පිළිබඳවත් කථාකළ නාට්‍යයක් විය. එහෙත් මිල්වන් වැනි චරිතයක් ක්‍රියා කරන ආකාරය සමරකෝන් විසින් නිර්මාණය කර තිබුණේ හාවින ධනේශ්වරයේ කෲර සූරා කෑමෙන් මිදීමට විසඳුම මූලික ලෙස ක්‍රියා කරන අයුරින් නොවේ. එහි චරිත ඉතාමත් පැහැලි සුදු කළු චරිත විය. හැම චරිතයක්ම වාගේ ක්‍රියා කළේ ඉතාමත් පුද්ගලික හේතු මතය. ඒ පුද්ගලිකත්වයත් හේතුඵල රහිත මනෝමූලික තත්වයක් හෙලි කළේය. මිල්වන් වැනි චරිතයක් සාමාන්‍ය ආරවුල් වත්තෙන් අහුලා ගනහැකි වුවද නිවැරදි අවාසිජ සමාජ කර්තව්‍යයේ සෙදෙන නිර්මාණ කරුවෙක් ලෙස සමරකෝන් එම චරිතය හැඩගැස්වූයේ නැත.

ඒට වඩා පුළුල් සමාජීය හා ආර්ථික හේතු මත විකාශනය වන සූරාකෑමේ කෲර කම හේතුවෙන් ධනේශ්වරය විසින් පාතාල ලෝකයට තල්ලු කරන චරිතයක් ලෙස මිල්වන්ගේ චරිතය නිර්මාණය විය යුතුය. කළු චරිත සුදු කිරීමට ඉතාමත් පුද්ගලික සාධාරණ නොවූ හේතු ඉදිරිපත් කිරීමෙන් 'අහසින් .....' අර හාවිත මධ්‍යම පාන්තික මානසිකින් චරිත මෙහෙයවුනු නාට්‍යයක් විය මිල්වන්ගේ චරිතය ක්‍රියා කරන්නේ සාධු මෙහෙයවන සමාජීය හා ආර්ථික රටාවේ වෙනස හේතුවෙන් බව හෙළි නොවුණි.

අශෝක නිශ්ශංකගේ 'සුරපුරට ගත එවුන්' නාට්‍යය ධනේශ්වර පක්ෂ ක්‍රමයේ පෙරළියත් ඉන් ජනතාව මුහුණ පෑ අර්බුද කාරී තත්වයත් පිළිබිඹු කළේය. නිෂ්පාදන ශක්ති ලෙස පැසුනු බවක් නොපෙන්නුවත් එහි පිවපත සිත් ගන්නා සුළු විය. එර්තමෙන දේශපාලන රඟමඩේ හාස්‍යජනක බවත් තාවකාලික බවක් ඉන් හෙළි කරන ලදී. 'ලෝක දෙකයි එක මිනිහයි' 'සංගලි වලදු' මේවා අප අමතක නොකළ යුතුය.

දේශපාලන තේමාව නාට්‍ය සඳහා තෝරා ගැන්මේදී කොතරම් පරික්ෂාකාරීව සංයමයින් කළ යුතුද යන්න පැහැදිලිවම අමතක කළ සයිමන් නවගත්තේගමගේ 'පුස්ලෝඩා' අවශ්‍යයෙන්ම ප්‍රතික්ෂේප කළ යුතු නාට්‍යයකි. ගංවතුරකට මැදිවී දූපතක තනිවුණු ගැහැනියක හා මිනිහෙකු අතරට පැමිණෙන මහත්වරුන් තිදෙනකු තුළින් ඉමහත් අසංවර දේශපාලන ප්‍රවාරයක් ඉන් ජනනය කළේය. කලාකරුවා තමාගේ සමාජ කර්තව්‍යය ඉතාමත් වැරදි සහගත ලෙස අවබෝධ කරගත් නාට්‍යයක් විය.

විප්ලවකාරී දේශපාලනඥයින් විසින් වරින්වර ජනතාව මුළා කිරීමට උපයෝගී කරගන්නා ධනේශ්වර අණපනත් පැහැදිලි සටන්කාමී දේශපාලනය නොවන බව අපි දනිමු. දිවෙම සූරාකෑම තුළින් කම්කරු පංතියේ එකමුතුව අඩපණ කිරීම සඳහා ධනේශ්වරය උපයෝගී කරගන්නා උපාය ශිල්පී කර්තව්‍යය පිළිබඳව වාර්තාමය විමසීම මූලික නොවූ හේතු ඉදිරිපත් කිරීමෙන් අනියම් ලෙස මෙවැනි නාට්‍යවලින් ජනතා අවදිබෝධය හා ක්‍රියාකාරී බව අඩපණ වෙයි. මේ කියන්න යන්නේ කුමක්දැයි හරිහැටි වටහා නොගෙන අපනාංග දේශපාලන වේදිකාවක සටන්පාඨ 'පුස්ලෝඩා' තුළින් විද්‍යමාන විය.

එක් අවස්ථාවක එහි මිනිසා 'එහෙනම් ඉතින් ඕන සිපයියෙක් රජ කරාවි නෙවැ' යි යන අදහස කියයි. එය එසේ කීවේ ඇයි දැයි අපට නම් නොතේරේ. වර්තමාන සමාජීය තත්වය මනාව අවබෝධ නොකොට රැවටිලි සහගතව යමක් කී ලෙසත් ඉන් හෙළිවිණ. අපව අවශ්‍ය වන්නේ දේශපාලන වාර්තා නොව පුළුල් දේශපාලන කතිකාවක් නිර්මාණාත්මකව ඉදිරිපත් කිරීමයි. ජනතාවගේ දුර්වල අංශවන් තුළින් පාර්ලිමේන්තු ක්‍රමය

රකින ධනපති දේශපාලනඥයින්ගේ පත්වයට 'පුස්ලෝඩං' පත්වීම කණගාටුවට කරුණකි.

'පුස්ලෝඩං' තුලින් එළිදරව්වන දෘශ්‍යය බෙහෙවින් පුද්ගලික වන අතර ඉන් කියං පෑමට තැත් කළේ එකිනෙකා කෙරෙන් ඉබේටම පැන නගින තාවකාලික කෝපයකි. තාවකාලික කෝපයක් ඉස්මතු කිරීමෙන් කලාකරුවා සමාජයට ඉදිරිපත් කළයුතු ප්‍රගතිශීලී දෘශ්‍යය එහෙම පිපින්ම වැළලී යන අතර ඉන් ප්‍රේක්ෂකයා තාවකාලික මුලාවකට ද පත් කරයි. පක්ෂ දේශපාලන ක්‍රමය පවතින ලංකාව වැනි රටක 'පුස්ලෝඩං' වැනි නාට්‍යයක් ප්‍රේක්ෂකයන් විසින් ප්‍රීති ඝෝෂා නගමින් නැරඹුව ද එය හරියටම කුමක් හෝ දේශපාලන පක්ෂයක රැස්වීමකට ගොස් නගන අත්පුඩිය හා සමාන වේ. මිනිසුන්ගේ පොදු දුර්වලකම් වලින් කලා කරුවා අයුතු ලෙස ප්‍රයෝජන ගැනීමට යාම කුහක දේශපාලන පක්ෂ ක්‍රමයට ද වඩා ලැජ්ජා ගිලි ප්‍රතිපත්ති විරහිත තත්වයකි.

ධර්මසේන පතිරාජ ගේ 'කොරං සහ අන්ධයා' නාට්‍ය මා බෙහෙවින් අගය කරන නාට්‍යයක් වන අතර ඒ පිළිබඳව වෙනමම සාකච්ඡා කළ යුතු යයි හැගේ.

ධම්ම ජාගොඩ නිෂ්පාදනය කළ 'මළවුන්ගේ නැගිටීම' විෂය වශයෙන් නොවැදගත් වූ, එහෙත් ශිල්පිය වශයෙන් පර්යේෂණාත්මක කෘතියක් විය. 1971 අප්‍රේල් තරුණ පිබිදීම ශලින් වාර්තාවක් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමත්, ඉන් යුද හමුදා පාලනයක අනියත බියත්, 'මළවුන්ගේ නැගිටීම' තුළින් පිළිබිඹු විය.

බලා සිටිමේදී උද්වේගකර ශිල්පිය නිපුණ බවක් පෙන්වූ මෙම නාට්‍ය විෂය මූලික සාකච්ඡාවක් ඉදිරිපත් නොකළ අතර ප්‍රති - විප්ලවවාදී නාට්‍යයක් විය. එහෙත් නිෂ්පාදනයක් ලෙස අපූරු සංඝත බවක් ඉන් නිරූපණය විය.

පෙර මෙන් අලස කුසිතයන්ගේ දුබලතා සින් පිනවීමට කළ ස්වාධීන නොවූ ශිස් නාට්‍ය වලට වඩා - වැඩි දෙනෙකුගේ ඉදිරි ගමනට පැහැදිලි දේශපාලන මාර්ගයක අවශ්‍යතාවය මුරගා කිමට වර්තමාන සිංහල නාට්‍ය කරුවා උත්සාහ ගන්නා බව මෙම හැම නාට්‍යයකින්ම පිළිබිඹු විය. එහෙත් සමහර නාට්‍ය කරුවන් අනිශ්චිත බවක් පලු කරන මනෝමූලික අදහස් නාට්‍ය තුළින් කියා පෑම සැබවින්ම බෙදජනකය. ඇස් බැන්දුම් තුළින් ජනතා අපේක්ෂා කුඨ ගැන්වීය නොහැකි බව ඔවුන් තේරුම් ගත යුතුය. සූරා කෑමේ ස්වරූපය හඳුනා ගැනීමෙන් මිස පිටත සිට අතගා විප්ජා පෙන්වීමෙන් යථාර්ථය හෙළි කරන්නේ කෙසේද? ඉන් සිදුවන්නේ ප්‍රති - විප්ලවවාදී තත්වයක් ඇතිවීමයි.

වර්තමාන ලෝකයේ සියලු කලාවන් නිශ්චිත ලෙස පංක්ති වැටට සන්ධි වී ඇත. නිශ්චිත දේශපාලන ක්‍රියාමාර්ගයට සම්බන්ධ වී ඇත. තමන් සිටින මාර්ගය වෙනස් කොට නිර්ධන පංතිය තුලට කලාකරුවා පිවිසිය යුතුය. තමා කරන හැම නිර්මාණයක් තුළින්ම කලාවේ හා දේශපාලනයේ සමගියක් ඇති කර ගත හැක්කේ විෂය මූලික ලෙස ප්‍රශ්න දෙස බැලීමෙනි. කලාත්මක ගුණයෙන් තොර කලාකෘති කොතරම් ප්‍රගතිශීලී වුවත් වැඩක් නැත. එහි කිසිම බලවත් කමක් නැත. එය කලාත්මක විය යුතුවාක් මෙන්ම නිවැරදි දේශපාලන දෘෂ්ටියක්ද හෙළි කළ යුතුය.

– ඩබ්ලිව්. ජයසිරි

විශ්වවිද්‍යාලීය ශිෂ්‍යයකුව සිටියා අවධියේ 'මෙය ගර්ජනා' නාට්‍යයෙන් නාට්‍යක්ෂේත්‍රයට පිවිසි ඩබ්ලිව්. ජයසිරි නළුවකු හැටියට කීර්ති ලාභියෙකි 'දුක්න දුඩු ගමුවේ' නාට්‍යයේ ප්‍රධාන චරිතයක් නිරූපණය කිරීමෙනි. ඉන්පසු ඔහු 'මුතුකුමාරි' නාට්‍යයේ ද සංකීර්ණ චරිතයක් නිරූපණය කළේය. නිතර නිතර සමාජ සත්තා යථාර්ථවාදී දෘෂ්ටිමය ලිපි ලේඛන පුවත් පත් සඟරා වලට සපයන ජයසිරි 'එළිදරව්ව' සඟරාවේ සංස්කාරකවරයා වෙයි. ඔහු දැනට ශ්‍රී ලංකා ගුවන් විදුලි සංස්ථාවේ සේවය කරයි.

නූතන රංගන

බටහිර ලෝකයේ නාට්‍ය කලාව සම්බන්ධ නූතන අදහස් උදහස්, නව ව්‍යාපාර, අළුත් වෙනස්කම් නැඹුරුවීම් පිළිබඳ වැටහීමක් දැනී කර ගන්න තම බටහිර වේදිකාවේ ඉතා මැත සිදුවීම් පිළිබඳ අඩුම වශයෙන් පසුබිම් ඥානයක් වත් නියෙන්න ඕන කියල කියන්න පුළුවන්. නූතන වේදිකා නාට්‍යයට, සිනමාව, වෙලිවිෂනය වාගේ බටහිර බලවේගයන්ගෙන් පමණක් නොව නූතන වේදිකාව තුලින් ම තර්ජන හා අභියෝග එල්ල වුනා. ඒත් එම බාධක මධ්‍යයේත් මැත දී නාට්‍ය ක්ෂෙත්‍රයේ හුහක් දේවල් සිද්ධ වෙලා තියෙනව. ඒවා ගැන පුළුල් වශයෙන් සාකච්ඡා කරන්න මේ වගේ ලිපියක් ප්‍රමාණවත් නැහැ. එනිසා, මෙහි දී අපි කථා කරන්න බලාපොරොත්තු වෙන්නෙ ''නූතන රංගන'' (New Theatre) පිළිබඳ ව කැපී පෙනෙන අංග කිපයක් ගැන පමණයි.

නූතන රංගන වූ කලී පැරණි රංග සම්ප්‍රදායයන්ගෙන් හා පිළිගත් අදහස් උදහස් වලින් මිදීමට ගත් නිර්භය එමෙන් ම දැඩි උත්සාහයක ප්‍රතිඵලයක් කියල කියන්න පුළුවන්. පැරණි වේදිකා සම්ප්‍රදයන්ගෙන් ඇත්වීමට ගත් මේ උත්සාහය නාට්‍ය ශිල්ප ක්‍රම හා බාහිර ආකෘතිය කෙරෙහි පමණක් නොව ඒවායේ හේමාවන් ඒවාට වස්තු වන දෑ කෙරෙහි ද දක්නට තිබෙනව. ''වේදිකාව'' කියන සංකල්පය පවා ප්‍රයෝජනයට ගන්නා වුන අවස්ථාවල් තියෙන බව අපට කියන්න පුළුවන්. නූතන වේදිකාවේ මේ නව පෙරළි හුදෙකලාව කෙරෙන අත්හදා බැලීම් කිපයකට සීමා කරනවාට වඩා යුරෝපයේ සහ ඇමරිකාවේ තරුණ නාට්‍ය කරුවන් බොහොම දෙනෙකුගේ මෙන් ම සාමාජීය-දේශපාලන (ඇතැම් විට චාර්ගික) පදනමක් මත බිහි වූ ඇතැම් ව්‍යාපාරයන්ගේ සාමූහික උත්සාහයක ප්‍රතිඵල සංකලනයක් ලෙස හැඳින්වීම වඩා සුදුසු බව කියන්න ඕන.

නූතන රංගන පිළිබඳ විචාරක අදහස් පොදුවේ සලකන විට, මත එකභත්වයක් නැති බව පැහැදිලිව පෙනී යන කරුණක්. පවසන දෑ මෙන් ම ශිල්ප ක්‍රම අතින් මහත් පෙරළියක් කළ, නාට්‍ය කලාවේ ඉදිරි ගමනට පියවර කිපයක් තබන අග්‍රගණ්‍ය කෘතීන්, නූතන වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කිරීම් තුලින් ඇතැම් විචාරකයන් දකින අතර නව නිර්මාණ වූ කලී කලකට පෙර වේදිකාවේ නිබු ශූන්‍යතාවයට හා පල් වූ ස්වභාවයට විරුද්ධව පැන නැඟී සිස් සටනක් පමණකැයි අනෙක් විචාරකයන් බැහැර කරනව. ඔය අතර මධ්‍යස්ථ විචාරකයොත් ඉන්නව.

ඒ කොහොම වුනත්, අපි මෙහිදී සැලකිලිමත් වෙන්නෙ නූතන රංගන පිළිබඳ අඟය මිණුමකට වඩා සමකාලීන නාට්‍ය ක්ෂෙත්‍රය පිළිබඳ සරල හැඳින්වීමක් කිරීමටයි.

මැනක දී බිහි වූ නාට්‍ය ඒවායේ පදනම් වශයෙන් සාහිත්‍ය බැහැර කිරීම නූතන රංගන පිළිබඳ ප්‍රධාන කම

ලක්ෂණයක් වශයෙන් හඳුන්වන්න පුළුවන්. නාට්‍ය පුළුල් ලෙස සාහිත්‍යයේ කොටසක් වශයෙන් නොව වෙනමම කලාංශයක් වශයෙන් වර්ධනය කිරීමට නූතන නාට්‍යකරුවන් උත්සාහ ගන්න බව පැහැදිලි කරුණක්. වේදිකාවේ සිදුවීම් මගින් පුළුල් කළ යුතු පැහැදිලි කළ යුතු හෝ අර්ථ නිරූපණය කළ යුතු පිටපතක් සහිත නිර්මාණ නාට්‍ය වශයෙන් සැල කිම නූතන රංගනයේ දී වැදගත් කොට සලකන්නෙ නැහැ. සාමාන්‍යයෙන් අප නාට්‍ය වශයෙන් හඳුන්වන දෙය, වේදිකාගත සිදුවීමෙහි අරටුව වශයෙන් භාෂාව උපයෝගි කර ගන්නා නාට්‍ය කරුවන් විසින් රචනා කරන ලද කෘතීන් තවදුරටත් මුල් තැනක් ගන්නෙ නැහැ.

නාට්‍යයක පිටපත වේදිකාවෙහි දිස්වෙන දෙයට මග පාදන්නක් වෙන්න පුළුවන්. ඒත් ඇත්ත වශයෙන් ම, අවසානයේ දී වේදිකාවේ දකින්න ලැබෙන්නෙ එම පිටපත මුලින් රචනා කළ ලේඛකයාට පවා තමාගේ යයි හඳුනා ගැනීමට නොහැකි දෙයක්. මීට කලින් යුගයේ නාට්‍ය වලට අවශ්‍ය යෙන් ම මුල් වුනේ ලිඛිත පිටපතයි. එහෙත් නාට්‍යයක ලිඛිත පිටපත වූ කලි කියවා රස විඳීමට හිඛෙන සාහිත්‍ය අංගනයක් වශයෙන් සලකන නූතන නාට්‍ය කරුවන් එම අදහස බැහැර කොට වේදිකාවක රංග කරන වෙනමම කලාවක් වශයෙන් නාට්‍ය දියුණු කිරීමට උත්සාහ ගන්නට. ඒ අය කියා ඉන්නෙ නාට්‍ය හුදෙක් රඟ පෑමට පමණක් සීමා විය යුතුයි කියලා. එනිසා, නූතන රංගනයේ දී ලිඛිත පිටපතට වඩා අංග චලනය හා අභිනය වේදිකා ආඳුම් හා වේදිකා භාණ්ඩ ආලෝකය හා ශබ්ද සමහර විට ප්‍රේක්ෂක සහභාගිත්වය ද ඇතුළු හිටුවන රඟපෑම් (improvisations) වලට වැදගත් තැනක් දෙනව. නාට්‍ය පිළිබඳ මේ මූලික සිද්ධාන්ත වෙනසට ඇන්ටොනින් ආර්ටෝ (Antonin Aataud) ඇඩොල්ෆ් අප්පියා (Adolphe Appia) ගෝඩන් ක්‍රේග් (Gordon Craig) වැනි අයගේ පුරෝගාමී මත ප්‍රකාශ ඉටිහල් වුන නූතන නාට්‍ය කරුවන් වෙනස් මගක් ගන්නා තවත් අවස්ථාවක්. වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කරන චරිත හුවා දක්වීමේ දී දකින්න පුළුවන්.

මෙනෙක් ඉදිරිපත් කරන ලද නාට්‍ය වල අපිට දකින්න ලැබුනෙ යම් යම් මානුෂික ගතිගුණ සංකලනය වී හෝ නනිව පිහිටි චරිතයන්. එහෙත් නූතන නාට්‍ය කරුවන් නිශ්චිත ගුණාංග සහිත පුද්ගලයන් චරිත වශයෙන් මවනු වෙනුවට විත්ත ස්වභාවයන්, අදහස් වර්ග හා සංකේත යනාදිය චරිත වශ යෙන් වේදිකාවේ මූර්තිමත් කළා. තව දුරටත් අපට ඉබ්සන්ගේ ''හෙඩා ගැබ්ලර්'' හෝ ෂේක්ස්පියර්ගේ ''මයිබෙත්'' වැනි චරිත වේදිකාවේ දී මුන ගැහෙන්න අමාරුයි. ජීවත් වෙන හෝ මනඃ කල්පිත පුද්ගලයන් සේ හැසිරෙන චරිත වේදිකා වට ගෙන ඒම වෙනුවට නූතන නාට්‍ය කරුවන් උත්සාහ කරන්නෙ මනුෂ්‍ය පැවැත්ම පිළිබඳ මූලික රටා හා ආකෘති ඉදිරිපත් කරන්නයි.

මේ නිසා ම ඇතිවූ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් අපට දක්වන්න පුළුවන් නාට්‍ය රඟපෑම් ශෛලිය අළුත් මහකට යොමු වීම. නව රංගනයෙහි අළුත් සිද්ධාන්ත වලට අනුකූල වන සේ වේදිකා රඟපෑම් ද වෙනස් වෙලා තියෙන බව කියන්න පුළුවන්.

පුළුල් වශයෙන් පැරණි පූජා නැටුම් ක්‍රම (rituals) කෙරෙහි නූතන නාට්‍ය කරුවන් නැඹුරු වීමක් දක්වීම නූතන රංගනයේ නවත් ලක්ෂණයක් වශයෙන් දක්වන්න පුළුවන්. නූතන වේදිකාවේ ඉදිරිපත් කරන අංග වලන හා ක්‍රියා බොහෝ විට පැරණි ගෝත්‍රික නැටුම් ජන නැටුම් සිහිපත් කරවනව. ඉතාමත් නූතන අදහසක් සම කාලීන චින්තනයක් ඉදිරිපත් කිරීමේ දී පවා මේ ශිල්ප ක්‍රමය උපයෝගි කර ගන්න හැටි දකින්න අපහසු නෑ.

නූතන නාට්‍ය වලට තේමාවක් වශයෙන් යොදා ගනු ලැබූ අදහස් හා එම අදහස් ප්‍රකාශනයේ දී නූතන නාට්‍ය කරුවන් දක්වන අසීමිත විවෘත ස්වභාවය, අව්‍යාජත්වය සැලකිල්ල යොමුවිය යුතු තවත් කැපී පෙනෙන ලක්ෂණයක්. ඔවුන්ගේ මෙම දෘෂ්ටිය ලිංගික කරුණු වලදී වඩා පැහැදිලිවම දක්නට ලැබුණා. එහෙත් ලිංගික කරුණු සම්බන්ධයෙන් වඩා පැහැදිලිව පෙනෙන මෙම අවංක භාවය ඇත්ත වශයෙන් ම පොදුවේ පවතින ක්‍රමයේ සමකාලීන සමාජයේ ආකල්ප, වටිනාකම්, ව්‍යාධි, අසමානතා, අසාධාරණකම් ගැන විවෘතව අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම පිළිබඳ ඉඟියක් පමණකි. නිරුවත් බව හාවේ දර්ශනයේ දී වේදිකාවේ ඉතා සුලභ සිද්ධියක් වුනා. නිරුවත් බවේ ලැජ්ජා සහගත රහසක් නැතැයි සැලකුව.

නූතන නාට්‍ය කරුවන් වේදිකාවේ දී නිරුවත් බව යොදා ගත්තේ ස්වාධීනත්ව යේ අවංක භාවයේ සංකේතයක් වශයෙන් කියල කියන්න පුළුවන්.

පූර්වෝක්ත ලක්ෂණයන්ගෙන් යුත් නූතන රංගනය ගමන්ගත් එක්තරා අන්තයක් වශයෙන් සිද්ධි රංගන (Happenings) දක්වන්න පුළුවන්. සාම්ප්‍රදායෙන් වචන වලට මුල්තැන දීම වෙනුවට පිටපතකට පරිබාහිරව කෙරෙන එකතු කිරීම් වැඩි දියුණු කිරීම් උපයෝගී කර ගන්නා යථාර්ථ විරෝධී නාට්‍ය විශේෂයක් වශයෙන් සිද්ධි රංගන හඳුන්වනවා. සිද්ධි රංගන වල පුරෝගාමියා විශ්වයන් සැලකෙන ඇලන් කැප්රෝ (Allan Kaprow) ගේ වචන වලින් ම පවසතොත්'' එය වේදිකාවක් හෝ රංග භූමියක් (Arena) උපයෝගී කර නොගනියි. එයට වස්තු විෂයක් නැත. එමෙන්ම එහි පුහුණු කිරීම්, නළු නිළියන් ප්‍රේක්ෂකයන් නැත. යළි යළිත් රංග ගත කරන්නෙන් නැත. ඒ වෙනුවට එහි ඇත්තේ සැලසුම් කරන ලද කට යුතුය. ... පූජා නැටුම් සිහි ගන්වන සිද්ධින්ය.... එදිනෙදා ජීවිතයේ දුක් ගැන වීලි කෙරෙහි කෙරෙන හදිසි එබී බැලීම් ය.'' (Gas' General Note) සිද්ධි රංගන මහින් උත්සාහ කළේ ජීවිතය හා කලාව ප්‍රේක්ෂකයා හා රහ පාන්නත් අතර වූ සීමා දිය කර හැරීමටය.

මෙසේ, වෙනස් මගකට යොමු වී ඇති නූතන රංගන ගැන කතා කරන විට පෙර යුගයේ දී මෙන් කැපී පෙනෙන නම් කිපයක් ගැන සඳහන් කිරීම ප්‍රමාණවත් කියල කියන්න බෑ. ඒ වෙනුවට නාට්‍යය වාණිජත්වයේ දැඩි ග්‍රහණයෙන් හා සම්ප්‍රදායානුකූලත්වයේ හිස් බවින් මුදා ගැනීමට අහිත වෑයමක් දරණ නාට්‍ය කලාවට ඇප කැප වූ කණ්ඩායම් හා ව්‍යාපාර ගැන් සඳහන් කිරීම වටිනවා. සජීවී රංගන (Living Theatre) විවෘත රංගන (Open Theatre) කළු රංගන (Black Theatre) නරාවාට රංගන

(Gut Theatre) ගරිල්ලා රංගන (Guerilla Theatre) හා කුරිරු රංගන (Theatre of Cruelty) බහු මාධ්‍ය රංගන (Multi-media Theatre) මෙන් ම ජර්සි ග්‍රොටොව්ස්කි ප්‍රමුඛ පෝලන්ත රංගන ''රසායනාගාරයෙන් ද'' ප්‍රකාශ වූයේ රංගනයෙහි නව මුහුණුවරයි.

නූතන රංගනයෙන් කුමන කොටස් අනාගතයට එක් වේද කුමන කොටස් වර්තමානයේ දී ම මැරි යයි ද කියල නිරණය කරන එක නම් උගහට කරුණක්. කොහොම වුනත් සෞන්දර්යාත්මක පක්ෂයෙන් බලන කොට නූතන වෙනස් වීම් රංගනය පෝෂණය කිරීමට ඉවහල් වෙලා කියන බව කියන්න පුළුවන්. එමෙන් ම සමාජීය වශයෙන් බලන කොට නූතන රංගනයෙහි පිළිබිඹු වෙන්නේ වෙනස් වන සංස්කෘතික වාතාවරණයට නාට්‍ය කරුවන් දක්වා ඇති ප්‍රතිචාරයයි.

– සරත් කැල්ලපත

ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ උපාධිධාරියෙකු වන සරත් කැල්ලපත කලක් ප්‍රවත්පත් කලාවේදියකු විශෂයෙන් සේවය කළේය. තුවන් විදුලි නාට්‍ය හා කෙටිකතා රාශියක් ලියා ඇති මේ ලෙඛකයා පළමු වරට විමල් කුමාර ද කෝස්තාගේ 'අභිරූපණ' කණ්ඩායම් සඟයි කිරීමෙගිලා සහාය වූයේය. ඔහුගේ අළුත්ම නාට්‍යය තව නොබෝ දිනකින් රංගෙතත වෙයි. සරත් කැල්ලපත රඹවී පර්යේෂණ ආයතනයේ නිලධාරියෙකි.

අත් ඔරලෝසු
මේස ඔරලෝසු
" වෙම්බ්ලි " බිත්ති ඔරලෝසු
" විම්බ්‍රොර්ස් " ගණිත උපකරණ
තනි පවුම රනින් ආ හරණ
තැගි දිමට සුදුසු ගාණ්ඩ
සඳහා:-
ජනතාවට වේලාව දක්වන්නෝ
විමලධම්ම සහෝදරයෝ
120. මල්වත්ත පාර, කොළඹ
සහ
මහනුවර

යථිථත නාට්‍යයට අභියෝගයක්

දැනට තේ පාලක දෙපාර්තමේන්තුවේ ප්‍රධාන භාෂා පරිවර්තක වශයෙන් සේවය කරන පියල් කෝමරත්න ප්‍රකට විචාරකයෙකි. විමුක්ති නා නාට්‍ය පිළිබඳ විචාර ලිපි රාශියක් ලියා ඇති පියල් 'සංස් කාරී' සඟරාවේ සංස්කාරක වරයකු වශයෙන් ප්‍රසිද්ධය.

ගාංවතුරට මැදිවූ පෑළු දූපතක්. ඒ තුළ කොටුවූ මිනිහෙක්. ගංවතුරට අපූ වී එම දූපතට පාවුණු ගැහැණියක්. දූපතේ ඇති එක ම ගසේ නාගයකු විසින් රකිනු ලබන එක ම ගෙඩිය අනත් කර ගැනීමට ගැහැණි සත් මිනිහාත් අතර ඇවිලෙන අරගලය..... නිරන්තර අරගලය.

අනාථයින් බේරාගන්ට ආණ්ඩුවේ නිල ධාරීන් බෝට්ටුවකින් එනවා. ඔවුනුත් ගං වතුරේ අතරමං වෙලා ඉන්න අනාථයින්ට ගෙනා පුස්ලෝඩං මඟ දී ම කනවා. ඔවුන් දූපතට එන්නේ පුස්ලෝඩං ඇට ගිටුවන්නයි. අරගලය වෙනත් විදිහකට පටන් ගන්නවා. ඒ පාර දූපත බෙදා ගන්ට. මුල දී මහත්තුරු තුන් දෙනා එකපිලක. මිනිහා හා ගැහැණිය විරුද්ධ පිලේ. ඒත් අරගලය උත්සන්න වන විට ගැහැණිය මහත්තුරු හා හාද වෙලා අවස්ථාවාදී ලෙස අනිත් පිලට යනවා. මිනිහා තනි වෙනවා. ඔහු පුස්ලෝඩං වගාවේ වහලකු ඛවට පත්වෙනවා. ගැහැණිය බේදා ගන්න බැරිව මහත්තුරුකුලල් කා ගන්නවා. එම අරගලය විසඳන්න ගැහැණිය දූපතේ රැජිණ බවට පත් කරනවා.

ටික කලකින් තම සාධාරණ අයිති වාසිකම් ඉල්ලා මිනිහා කැරලි ගහනවා. ඒත් මහත්තුරුන්ව ඔහු මරා දන්ට බැහැ. පුස්ලෝඩං වගාවේ වැඩ කරන්ට වෙන කවුරුත් නැති නිසා, කැරැල්ල නිසා දිවයිනේ ආරක්ෂක විධි විධාන තර කරනවා. ඒත් ඒ සියළු වැට කඩොළු, නීති රීති, මර්දන පොළි පවිටම් කර විවුක්තිය ලබා ගැනීමේ මගක් මිනිහා සොයා ගන්නවා. ගැහැණිය ගලින් වාටුවෙන් ඔහු හා හාද වී ඔහු මරා දාන්න උත්සාහ කරනවා. මහත්තුරු දූපත අත්හැර යනවා. මිනිහා තම විවුක්ති අරගලය දිගට ම ගෙන යනවා. ගැහැණිය තනි වෙනවා.

මිනිස් ජීවිතය එහි ප්‍රකෘතික මිථ්‍යාවට සීමා කෙරෙන මෙම සරල පුවත උපයෝගී කර ගන්නා සයිමන් නවගත්තේගම ඒ තුළින් මූලික තේමාවන් දෙකක් ඉදිරිපත් කරනවා. පළමු වැන්න, ගැහැණිය හා මිනිහා අතර පවතින නිරන්තර ගැටුමයි. විශ්ව ලෝකයේ අනන්ත බාධකත්, ධර්මශ්වර සමාජයේ මිනිස් ජීවිතයට ආවේනික පුද්ගල-වාදී හා පුද්ගලාර්ථවාදී තත්වයත් අතර දැඩිව හිර වී ඇති සමකාලීන මිනිහා ගේ බෙදුනී-තත්වය හා අසරණ බව එහි හරයයි. මෙය නවගත්තේගම ගේ ආවේණික තේමාව බව පෙනේ.

ඔහු ගේ නිර්මාණ ක්‍රියා දමය බොහෝ දුරට මෙම භව්‍යවාදී තේමාවට සීමා වී ඇති බව "ගංගාවක්, සපත්තු කබලක් හා මරණයක්" හා "ගගන සරණ කුරුල්ලනේ" යන ඔහු ගේ නාට්‍යයන් හා "සාගර ජලය මදි ඇඹුවා තුබ සන්දෑ" කෙටිකථා සං ග්‍රහයේ එන ඇතැම් කථා තුළිනුත් පැහැදිලි වෙනවා. මෙම තේමාවට අනුපූරකව කාම සංකල්පයක් ද ප්‍රකට කිරීමට වැයම් කරල තියෙනවා. ගැහැණිය ස්වභාවයෙන් ම රාගි කයා. ඇගේ මූලික අරමුණ වන්නේ මිනිහ රාගයෙන් මත් කොට ඔහු තම වශගතට ගැනීමයි. රාගික ආශාව මිනිසා ගේ ජීවිතය මෙහෙය වන ගාම්භීර බලවේගයක් යන මෙම මතය ෆ්‍රොයිඩ් හා ලෝරන්ස් වැනියන් ගේ විඥානවාදී න්‍යායන් තුළින් උපන්නකි. පුස් ලෝඩංහි මූල් ප්‍රවනිකාව ගොඩ නගා ඇත්තේ මෙම භාව්‍යවාදී තේමාව වටාය.

මිට අමතරව ජවත්වීම සඳහා මිනිසා විසින් දරනු ලබන අනවරත වෑයමත්, ඔහු තුළ නිර්මාණය කරගන්නා සදාකාලික බලාපොරොත්තුවත්, පාඨව හා ඔහුත්, අංගම් හා දෙවියන් පිළිබඳ මිථ්‍යා විශ්වාසයන් වැනි අංගෝපාංග එම ප්‍රධාන තේමාවට බද්ධ කිරීමට නාට්‍යකරු සමත් වෙලා තියෙනවා.

නාට්‍යයෙන් විවරණය කෙරෙන අනෙක් ප්‍රධාන තේමාව පංති අරගලයයි. නාට්‍යයේ දෙවන ජවනිකාව මුරමණ්ඩිත්ම ගොඩ නගා ඇත්තේ මේම තේමාව වටාය. ගැහැනිය හා මිනිහා කොටුවී සිටින දුප්පතට මහත්තුරු තිදෙනා පැමිණීමත් සමගම දුප්පතේ අයිතිය හා ආධිපත්‍යය සඳහා අරගලය ඇවිලෙනවා. අනාථයින් දෙන්නා එක් පිලකටත් මහත්තුරු අනෙක් පිලටත් බෙදී කෙරෙන මෙම අරගලය අතර මාදී ගැහැණිය දෝහි ලෙස විරුද්ධ පිලට එක්වෙනවා. අරගලයෙන් පැරදුනු මිනිහා ප්‍රුස්ලෝඩං වගාවේ වහලෙකු බවට පත් කරනු ලබනවා. නාට්‍යකරු මේ කුළින් මේරට සමකාලීන දේශපාලන තත්වය වද ඉගි කරන්ට තැත් කරනවා.

එක් අත න් ඔහු මේරට පහාත දේශ පාලනයේ ප්‍රෝඩාකාරී සවභාවයත්, එය මොනපාර්වාදී ලෙස ධනේශ්වර පංතිය හා නිර්ධන පංතිය අතර බලතුලනය රැකීමට දරණ අසාර්ථක වැයමක් ප්‍රකට කරනවා. නියෝජනාත්මක චරිත සංකේත හා ව්‍යංගාර්ථ වත් සංවාද මිනින් ඔහු ශුර ලෙස මෙම අර මුණ ඉටු කර ගන්නවා.

අනෙක් අතට නිෂ්පාදන මාර්ග හිමියන් හා නිර්ධනීන් අතර අනවරතයෙන්ම පවතින පංති අරගලයත් නිර්ධන පංතියේ ශක්තිය හා ශක්‍යතාවන් සිත් කාවදින අයුරින් නිරූපණය කරනවා. අධිපති පන්තියේ සියළු උපක්‍රම හා මර්ධන පරාජය කොට අවසානයේ දී නිර්ධන පංතිය විමුක්තිය ලබා ගන්නා බව අවධාරණය කිරීමෙන් නාට්‍යකරු ගේ නිර්ධන පංති ආකල්පයත්, අපෝන හොඳික වාදී දාර්ශනිකත් මැනවින් ප්‍රකට වෙනවා.

අර්බුදයක පැවැති තිබූ සමකාලීන සිංහල නාට්‍යයේ කව නැම්මක් සටහන් කරමින් සුගතපාල ද සිල්වා 'දුන්න දුනු ගමුවේ' නිෂ්පාදනය කළාට පසු ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවේ පැමිණි වැදගත්ම ප්‍රශ්නය 'ප්‍රුස්ලෝඩ.' බවට සැකයක් නැත. මේ අනුව මෙය සම්මත නාට්‍යයටත්, සුළු ධනේශ්වර නාට්‍ය කරුවන්ටත් එල්ල කළ ප්‍රබලම අභියෝගයකි. මෙම නාට්‍ය එක් අතකින් '' දේශපාලනයෙන් තොර නාට්‍ය '' '' පංති හා දේශපාලනයට ඉහලින් පිහිටි කලාව'' වැනි සුළු ධනේශ්වර මිථ්‍යාවන් නිසැක ලෙසම සුණු විසුණු කරන සාර්ථක අභියෝගයකි. අනෙක් අතට මේරට සමකාලීන නාට්‍යකරුවන්ගේ සැබෑ කාර්ය භාරය හා නිර්ධන පංතික කලාවක අවශ්‍යතාවය වැනි ප්‍රශ්න අවධාරණයෙන් ඉස්මතු කරනවා.

දේශපාලන අරමුණු ඉටු කර ගැනීමට තැන් කිරීම නිසා කලාව දේශපාලන ප්‍රචාරක අවියක් බවට පත් වෙනවාය යන ධනේශ්වර තර්කය පැහැදිලි ලෙසම ප්‍රතික්ෂෙප කරන නවගන්නේගම අවශ්‍ය කුසලතාවය හා නිවැරදි දාර්ශනික ඇතෙන් ප්‍රබල දේශපාලන අරුත් රැගත් කලාත්මක නාට්‍යයක් පමණක් නොව නාට්‍යය ස්ථිර්ධන පන්තිය වෙත් අමිශ්‍රක් බවට පත්කළ හැකි බවත් ප්‍රායෝගිකව ම ඔප්පු කර ඇත.

'ප්‍රුස්ලෝඩ.' නිවැරදි මගක ගමන් ගත් නාට්‍යයක් වුවත් එය ප්‍රතිවිරෝධාත්මක සවභාවය ද දරනවා. නාට්‍යයේ මූලික තේමා වන් දෙක එකිනෙකට පරිපූරකව කොටුල පිම නිසයි නාට්‍ය තුළ මූලික ප්‍රති"රෝධයක් මතු වන්නේ. ඒවි හේතු කිපයක් තියෙනවා. පළවුවැනි ජවනිකාවේ සිදුවීම්, චරිත හා මිනිස් සබඳතාවන් දෙස නාට්‍යකරු මිලා ඇත්තේ සම්මත විඳුනෙවාදී දාර්ශනයෙනුයි. පාඨදීපිව කිවහොත් සාම්ප්‍රදා, කොලින් විල්සන වැනියන් ගේ හවිසවාදී මිතවාදී හා සැබුවෙල් බබකට, අගතෙස්කෝ, ඇල්බී වැනියන් ගේ විකාර රූපී දක්ම සැලකුයි. මේ අනුව මූල් ජවනිකාවේ සිදුවීම්, චරිත හා ඒ අන්ධතාවයන් අපට, ප්‍රකෘතික මට්ටමට පත් කර ඇති නිසාත් සංවාද දර්ශනික සවරූපයක් ගන්නා නිසාත් එය මෙහෙම දුරට

විඤ්ඤත්ත සවරූපයක් දරනවා. මෙය ප්‍රේක්ෂකයා අනවශ්‍ය ලෙස වෙහෙසට පත් කිරීම වත්, ප්‍රේක්ෂක චින්දනය විසුරුවා හැරීමටත් ඉවහල් වෙලා තියෙනවා.

නමුත් නාට්‍යයේ දෙවැනි ජවනිකාව මීට හාත්පසින් ම වෙනස්. එහිලා නාට්‍යකරු ඉදිරිපත් කරන සිදුවීම්, චරිත, මිනිස් සබඳතා වත් මෙන් ම සංකල්පයන් සංයුක්තයි, විවිධ්‍රයි. කෙලින් ම සමකාලීන තත්වයන්ට අනුරූප කියා ප්‍රේක්ෂකයාට පහසුවෙන් සහභාගි විය හැකියි. ක්ෂේත්‍රීය තේමාවේ විවිධ අංගොපාංග පරිස්සමෙන් තෝරා ගෙන ඒවායේ ගැඹුරුම සිමාවන් තෙක් විකාශනය කිරීම එක් අතකින් නාට්‍යකරු ගේ දක්ෂකමක්. අනෙක් අතට, ඒ තුළින් වුව නාට්‍ය පුරා ම පැතිර පවත්නා සංකර්ෂණයක් මතු කෙරෙනවා. මෙම ජවනිකාවේ සංවාද ද මෙරට දේශපාලනය ඉගි කොරෙන පරිදි අර්ථ ලෙස රචනා කර තිබීම ප්‍රේක්ෂක අවධානය රඳවා ගැනීමට මෙහෙවින් ඉවහල් වෙනවා. මේ අනුව බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් කියන විදිහට ම " ප්‍රේක්ෂකයා ගේ හැඟුම් හා බුද්ධිය අතර ඵලදායී ගැටුමක් ඇතිවෙනවා. මේ ආකාරයේ වෙදිකාව මත සිදු වන දෙය දෙය විවාරාත්මකව බැලීමට සැලැස්වීම තුළින් ප්‍රේක්ෂකයා ගේ පංති සවිඥානකත්වය වුවහත් වෙනවා. "

මේ ආකාරයේ දෘශ්‍යය අතින් මෙන් ම ශ්‍රව්‍යය අතින් ද ජවනිකා දෙක එකිනෙකට හාත්පස ම ප්‍රතිවිරුද්ධ නිසා නාට්‍යයේ මූලික තේමාවත් හා විවිධ අංග අතර එකමිතිය බිඳෙනවා. මේ නාට්‍යයේ මූලික ම දුර්වලකමක් වන අතර එම ප්‍රතිවිරෝධතාවය විසින් නාට්‍යකරු ගේ අරමුණට සෑහෙන හානියක් කර ඇත.

නාට්‍යයේ අනෙක් ප්‍රතිවිරෝධතාවය ඇත්තේ අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය අතරයි. ඔහු ජනතාව වෙත එල්ල වූ සමාජ හා දේශපාලන අරුතක් ප්‍රකට කිරීම්'පුස්ලෝඩා' ගේ මූලික අරමුණයි. පුද්ගලික ජීවිතයක් කියා දෙයක් මනුෂ්‍යකුට ඇත්නම් නියතයෙන් ම ඔහුට සමාජ ජීවිතයක් ද ඇත. දේශපාලන ජීවිතයක් ද ඇත. "මිනිසා ගේ පුද්ගලික ජීවිත අරගලය, එක් ඉතිහාස යුගයක මනු ගේ සමාජ හා දේශපාලන ජීවිත අරගලය සමග හාත්පස පවත්නා ආකාරය නාට්‍ය කාරයෙන් දක්වීම 'පුස්ලෝඩා' රචනා කොට නිෂ්පාදනය කිරීමේ දී මගේ මූලික පරමාර්ථය විය." යනුවෙන් නවගත්තේගම දක්වන්නේ ද මෙම අදහසමය. මෙවැනි පරමාර්ථයක් ඉටු කර ගැනීමට ඉවහල් වන්නක් ද 'පුස්ලෝඩා' හි රංග ශෛලිය?

සමාජ දේශපාලන අරුතක් ප්‍රකට කිරීම වඩාත් ඵලදායී ලෙස කළ හැක්කේ පුළුල් පරිමාණ රංග ශෛලියක් තුළින් මෙම බර්මෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් වැන්නන් ගේ නාට්‍යවලින් පැහැදිලි වෙනවා. අනෙක් අතට "වෙදිකාව ජනතා සිතුම් පැතුම් පෙංවෙණය කරන ජාතික ගැටළු මතු කරන තරු සවහාවයත්, එහෙයින් මේ සමාජ සවරූපයන් විශ්ලේෂනය කරන මාධ්‍යයක් වය යුතුය" යි අදහස දැක්වූ සුගතපාල ද සිල්වා ගේ 'දුන්න දුපු ගමුවේ' නාට්‍යයේත් 'පුස්ලෝඩා' නාට්‍යයේත් රංග ශෛලීන් විමසා බැලීමෙන් ද මේ බව පැහැදිලි වෙනවා. සුගතපාල ද සිල්වා ගේ නාට්‍යයේ අන්තර්ගතය හා ආකෘතිය එකිනෙකට උපකාරකව ගැලපී ඇත. එහෙත් නවගත්තේගම තම අත්දැකීම් දෙය අති සුද්ධාලවාදී දෘෂ්ටිකෝණයෙන් බැලීමෙන් නාට්‍යයේ ක්ෂේත්‍රය ගිනාමතා ම සීමා කිරීමත්, විකාර රූපී වැනි සුද්ධාලවාදී රංග ශෛලියක් යොදා ගැනීමත් නිසා ඔහු ගේ අරමුණු හා ආකෘතිය අතර ප්‍රතිවිරෝධයක් මතු වෙනවා.

මේ සියල්ල මෙසින් සමකාලීන ලාංකික නාට්‍යකරුවා ගේ කාර්ය භාරය පිළිබඳ මූලික ගැටලුවක් මතු කරනවා. එනම් ධනේශ්වර ක්‍රමය තුළ ම කිර්ධන සංස්කෘතික නාට්‍ය කලාවක් යොඩා නැගීමට මෙය කරන කාට්‍ය කරුවා මුලින් ම කළ යුත්තේ ප්‍රේක්ෂක රුචි සන්වය උසස් කිරීම ද නැත්නම් නාට්‍ය ජනතාව අතර ප්‍රකට්‍ය කිරීම ද යන්නයි. තවත් විදියකට කිව්වොත් 'කලාව ජනතාව සඳහා' යයි අදහස දැඹි කලාකරුවා ගේ සෞන්දර්යාත්මක ගැටළුව වන කලාවේ ආකෘත්මක හා ප්‍රේෂණාත්මක වර්ධනය පිළිබඳ ප්‍රශ්නයි.

මේරට සමකාලීන නාට්‍ය ක්ෂෙත්‍රයේ සංයුක්ත තත්වයට අදාළව බලනවිට පැහැදිලිව ම පෙනී යන කරුණු කිපයක් ඇත. මේරට නාට්‍යකරුවන් ගේ සම්මත ධනේශ්වර පිවිසුමන් දෘශ්‍යමත් නිසා සිංහල නාට්‍යය මූල සිට ම උගත් නාගරික මධ්‍යම පන්තිකයින්ට සීමා වූ සුළු ධනේශ්වර ව්‍යාපාරයක් විය. මේ නිසා මේරට නාට්‍යය සුළු ධනේශ්වර පේමාවන් තුළ ම හිර වීම නිසා එක් අතකින් ඒවා හුදු ශිල්පිය හරබව වෙට පත් වුණා. අනෙක් අතට ගොවීන් කම්කරුවන් වැනි බහු ජනතාව ගෙන් වුළුමනින්ම ඇස් වුණා. ධනේශ්වර මගක ගමන් ගත් සිංහල නාට්‍යය හිර වී ඇති අර්බුදයේ හරය මෙයයි.

මේ නිසා නාට්‍ය පමණක් නොව මේරට කිසි ම කලා මධ්‍යයකට ධනේශ්වර මගෙහි ම තව පියවරක්වත් ඉදිරියට යා නොහැකි තත්වයක් මතු වී ඇත. මෙම අර්බුදයෙන් බේරීමට ඇති එක ම ඵලදායී ක්‍රමය ධනේශ්වර සීමාවෙන් වුළුමනින් මිදීමය. ඒ කියන්නේ ධනේශ්වර පේමාවන්, ශෛලින් මෙන් ම දෘශ්‍යය වෙනුවට නිර්ධන පන්තික පේමාවන්, ශෛලින් හා දෘශ්‍යින් ආදේශ කිරීමය. තවත් විදිහකට කිවහොත් සමකාලීන සැබෑ නාට්‍යකරුවා තම කාර්ය භාරය තේරුම් ගෙන නිර්ධන පංතික නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නැගිය යුතුයි.

ගුණාත්මක හා ප්‍රමාණාත්මක වර්ධනය පිළිබඳ ගැටළුව මතු වන්නේ මෙහිදී ය. මේ අනුව සැබෑ කලාකරුවා, අවශයෙන් ම බහු ජනතාව වෙත නැඹුරු නාට්‍ය නිපදවීම මඟින් වුළින් ම නාට්‍ය ජනප්‍රිය කළ යුතුය. මෙම අරමුණ ඉටු වීමට නම් බහුජනතාවට හුරු අත්දැකීම්, නිවැරැදි දෘශ්‍යය මෙන්ම තම අරමුණට අනුරූප රංග ශෛලීන් කෙරෙහි ද බහුගේ අවධානය යොමු විය යුතුය. මක්නිසාද යත් සාරවත් නාට්‍යය යනු ජනතාව තුළින් උකහා ගත් අත්දැකීම් ඊට අනුරූප රංග ශෛලියක් හා නිවැරදි දෘශ්‍යය තුළින් විචරණය කිරීමක් වන හෙයිනි.

පියල් සෝමරත්න

ප්‍රකාශන මාධ්‍ය දෙකක්

අභිරූපණ කලාව සහ ගුවන් විදුලි නාට්‍යය

ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ උපාධිධරයකු වන බන්දුල විතානාගේ 'මේඝඝර්ජනා' නාට්‍යය නිර්මාණය කිරීමෙන් කලා ලෝකට පිවිසියේය. සයිමන් නාවගත්තේගමගේ රම නයක් වන 'ගංගාවක්, සපත්නු කබලක් හා මරණයක්' නිෂ්පාදනය කොට 1971 සිංහල නාට්‍ය උළෙලට ඉදිරිපත් කළ බන්දුල, හොඳම නළුවා, හොඳම නිළිය, හොඳම චෙදිනා නිර්මාණය යන සම්මාන හා ත්‍යාග රාශියක් දිනා ගත්තේය 1972 දී විමල් කුමාරද කොස්තා ප්‍රධාන අභිරූපණ කාර්‍යයක් ඇතිකොට 'අභිරූපණ රංග' ඉදිරිපත් කිරීමෙන් අළුත් කලා මාධ්‍යයක් හඳුන්වා දුන් මෙම තරුණ කලාකරුවා 'වෙස්ගන්නෝ' මිනුපවිංගේ සහාය අධ්‍යක්ෂ වශයෙන්ද, 'පාන්කිරිත්තෝ' ඛි නිර ජීවනය කිරීමෙන්ද සිය ප්‍රතිභා ශක්තිය පළට කාලේය. ඔහු දැනට ශ්‍රී ලංකා ගුවන් විදුලි සංස්ථාවේ වැඩ සටහන් නිෂ්පාදකවරයෙකි.

මිනිසා සොයාගෙන තිබෙන අතිශයින්ම දියුණුවූ ප්‍රකාශන මාධ්‍යය හැටියට අප කතා කරන භාෂාව හැදින්විය හැකිය. මේ මාර්ගයෙන් අපට අදහස්, සිතුවිලි, එමෙන්ම හැඟීම් ප්‍රකාශ කිරීමට පුළුවන. කෙසේ වුවද අප අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේදී ප්‍රයෝජනයට ගන්නේ කතා කරන භාෂාව පමණක් නොවේ. අපි අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම සඳහා මුහුණේ ඉරියව් වෙනස් කිරීමද, ශාරීරික අංග චලනයද ප්‍රයෝජනයට ගනිමු.

ගුවන් විදුලි නාට්‍යයේදී මුහුණෙන් ඉරියව් ප්‍රකාශ කිරීමත්, ශාරීරික අංග චලනයෙන් ඉරියව් ප්‍රකාශ කිරීමත්, එම මාධ්‍යයේ ස්වරූපය නිසා බැහැරවේ. එහිදී අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මූලික මාර්ගය වන්නේ අප කතා කරන භාෂාවයි. මෙම ස්වරූපය නිසා අපි මෙය ශ්‍රව්‍ය මාධ්‍යයක් හැටියට හඳුන්වමු. ගුවන් විදුලි නාට්‍යය ශ්‍රව්‍ය මාධ්‍යයක් පමණක්ම වන නිසා, අපට මුහුණේ ඉරියව් වලින්, අංග චලනයෙන් ප්‍රකාශ කළයුතු දේද, කතා කරන භාෂාව මාර්ගයෙන්ම නිරූපණය කිරීමට සිදුවන නිසා නොදැනුවත්වම අප කීමට උත්සාහ කරන දේ අතිශයෝක්තියට නැඹිරීමට සිදුවන බව කිව යුතුය.

ගුවන් විදුලි නාට්‍යය ශ්‍රව්‍ය මාධ්‍යයක් වූවා සේම එහි අනෙක් කෙළවර හැටියට අභිරූපණ කලාව හැදින්විය හැක. අභිරූපණ කලාව මූලික වශයෙන්ම දෘශ්‍ය මාධ්‍යයකි. අභිරූපණයේදී අත්දැකීමක් ප්‍රකාශ කළහැකි වන්නේ අංග චලනයෙන් හා මුහුණේ ඉරියව් වලින් පමණි. නැතිනම් ආංගික අභිනයෙන් සහ සාත්වික අභිනයෙන් පමණය. මෙහිදී අපට අතිශයින්ම දියුණුවූ ප්‍රකාශන මාධ්‍යය වූ කතා කරන භාෂාව අහිමිවන නිසා ප්‍රකාශන ශක්තිය වඩාත් සීමාවන බව අපි දනිමු. වචනවලින් නොකියවෙන දේ මෙහිදී ආංගික හා සාත්වික අභිනය මාර්ගයෙන් පමණක් නිරූපණය කිරීමට සිදුවන නිසා අතිශයෝක්තියට නැඹිරීමක් සිදුවන බව කිවයුතුය.

අභිරූපණයෙන් කලාවක් වශයෙන් මූලිකව කෙරෙන්නේ අත්දැකීමක් ප්‍රකාශ කිරීමය. අත්දැකීමක් යනු කිසියම් ක්‍රියාවක්, අවස්ථාවක් හෝ සිද්ධියක් විය හැක. ඉවන් විදුලි නාට්‍යයේදී අප කරන්නේ කිසියම් අත්දැකීමක් ප්‍රකාශ කිරීමය. එමෙන්ම අවස්ථාවක් නිරූපණය කිරීමය.

අපි ජීවිතයේදී අත්දකින හැම දෙයක්ම නාට්‍යයක් වශයෙන් නොලියමු. අපි තෝරාගත් අවස්ථා කිහිපයක් පමණක් නිරූපණය කරමු. අභිරූපණයේදීද අපි තෝරාගත් ශාරීරික ක්‍රියා පද්ධතියක් අංග චලනයන් මගින් අවස්ථා නිරූපණය කරමු. විශේෂයෙන් තෝරාගත් අංග චලන මත මෙම ප්‍රකාශ කිරීමේ ශක්තිය රැඳී ඇත. මෙම තෝරා ගත් අංග චලන නිසා අපට අත්දැකීමක් ඉතාමත් සරල ආකාරයකට, එමෙන්ම පැහැදිලිව ඉදිරිපත් කිරීමට අවස්ථාව ලැබේ. මෙම තෝරා ගැනීම නිසා ඉතාමත් පහසුවෙන් එකින් එක තෝරා ගැනීමට හැකිවන පරිදි අත්දැකීම කුඩා ඒකක වලට ගොනුවේ. තෝරාගත් අවස්ථා අනුපිළිවෙලින් ඉදිරිපත් කිරීම, අපගේ අනුපිළිවෙලින් අවබෝධ කර ගැනීමේ ශක්තියටද අනුකූලය. වරකට එක අදහසකට වඩා උකහා ගැනීමට, අවබෝධ කර ගැනීමට මිනිස් මනසට ශක්තියක් නොමැත. එම නිසා අදහස් ප්‍රකාශ කිරීම අවම බාධකයන් ඇති මාර්ගයන් ඔස්සේ විකාශනය විය යුතුය. මේ අනුව අපි ඉවන් විදුලි නාට්‍යයේදී මෙන්ම අභිරූපණයේදී ද තෝරාගත් අවස්ථා සහ සංකේත මාර්ගයෙන් පමණක් අත්දැකීම ඉදිරිපත් කළයුතුය.

ඉවන් විදුලි නාට්‍යයේ අත්දැකීමට මෙන්ම අභිරූපණ සටහනේ අත්දැකීමටද, ගැටුමක් තිබිය යුතුය. මෙම ගැටුම මිනිසා තවත් මිනිසකු සමඟ, මිනිසා පරිසරය සමඟ, මිනිසා තමා සමඟම කෙරෙන ගැටුමක් විය හැක.

අභිරූපණ කලාකරුවා ඉදිරිපත් කරන අංග චලන බොහෝ දුරට අපි එදිනෙදා ජීවිතයේදී දකින දේවල්ම නොවේ. ඒවා අපි දකින දේට වඩා අතිශයෝක්තියට නගන ලද අංග චලන ය. ඔහු කරන්නේ මායාවක් නැතිනම් කල්පිතයක් මැවීමය. ඔහු ඇවිදීම, තරප්පු පෙලක් නැඟීම වැනි සරල ආංගික කල්පිතයන් පමණක් නොව කල්පිත භාණ්ඩ හා ඒවා භාවිතා කරන ආකාරය දැක්වීම වැනි මනසට පමණක් ගෝචරවන මායාවන්ද නිරූපණය කරයි. ඔහු නිරූපණය කරන දේ අවශ්‍යයෙන්ම තත්වානුරූපය විය යුතු නැත. එහෙත් එය ප්‍රේක්ෂකයන්ට විශ්වාස කළ හැකි තරමට කිට්ටු විය යුතුය. නැතිනම් ඔහු මවන කල්පිතය බිඳ වැටේ. මේ ආකාරයෙන්ම ඉවන් විදුලි නාට්‍යයේදීද මවන්නේ මායාවකි. එහෙත් එය මිනිස්සු විශ්වාස කරන්නේ කොයිතරම් දුරට සතා යක් වෙනවාද යන්න මතය.

අභිරූපණයේ තවත් ලක්ෂණයක් හැටියට එක නළුවෙකු තනිව අවස්ථාවක් නිරූපණය කිරීම දක්වීමට පුළුවන. අනෙක් චරිත වේදිකාවට පිවිසෙන්නේ නැත. මෙහිදී ඔහු අවශ්‍යවූ අනෙක් චරිත වේදිකාවේ හැසිරෙන ආකාරය අභිනයෙන් දක්වයි. ඉවන් විදුලි නාට්‍යයේදී මෙහි අනිත් පැත්තය. එහි චරිත කිහිපයක්ම යොදා ගැනීමට ඉඩ ඇත. එම නිසා

අභිරූපණයට වඩා ගුවන් විදුලි නාට්‍යයේ දී අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ ශක්තිය පුළුල් වන බව කිව යුතුය. අනෙක් අතට අභිරූපණ කලාවේදී එක් නළුවකු මඟින් අනෙක් මනඃකල්පිත චරිතද වේදිකාවේ හැසිරෙන බව ඇඟවීමට සිදුවන නිසා ඔහුගේ රඟ පෑම අතිශයෝක්තියට නැඹීම වැළැක්විය නොහැක.

ගුවන් විදුලි නාට්‍යයේදී අවශ්‍ය විරාම යන් ඇතුව නියම රිත්මයට දෙබස් කීම වැදගත්ය. අනවශ්‍ය ඇද්දීම් නැවතීම් නිසා නාට්‍යයේ විකාශනය අඩපණ විය හැක. ඊටත් වඩා සුදුසු රිත්මයට දෙබස් උච්චාරණය නොකළ හොත් සමහර දෙබස් ඛණ්ඩවල තේරුම් පවා වෙනස් විය හැක. අභිරූපණයේදී අංගවලන රිත්මයකට ඉදිරිපත් කිරීම් වඩාත් වැදගත් වෙයි. එක අංග වලනයකින් අනෙක් අංග වලනයට නොකඩවා ගලා යෑමක් තිබිය යුතුය. අනවශ්‍ය විරාමයන් නිසා නළුවා වෙතින් අවධානය ඉවත් කිරීමට ඉඩ නොතැබීම ඔහු සතු වගකීම වේ. ඔහු මවන කල්පිතය බිඳී යා නොදී රැකගත හැක්කේ එවිටයි.

අභිරූපණ කලාකරුවා හිස් අතින් එමෙන්ම පාලු වෙදිකාවකට අවුත් මවන දේ තේරුම් ගැනීමටද කිසියම් ප්‍රමාණයක නිර්මාණ ශක්තියක් ප්‍රේක්ෂකයාට තිබිය යුතුය. නළුවා සපයන්නේ නැති ශබ්ද සැපයීමට ප්‍රේක්ෂකයා සූදානම් විය යුතුය. ඔහු නළුවාගේ රඟදැක්වීමට නිර්මාණාත්මකව ප්‍රතිචාර දැක්විය යුතුය. නළුවා කරන දේට තේරුමක් දිය හැක්කේ එවිටය.

-- බන්දුල විතානගේ

ප්‍රථම මුද්‍රණය : 1985 දෙසැම්බර්

© එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර

මුද්‍රණය:
ප්‍රබුද්ධ ප්‍රකාශකයෝ
217, කැස්බෑව පාර, බොරලැස්ගමුව.

සංඥාපනය

මේ පොතේ ප්‍රස්තාවනාවෙහි යොද ඇති ග්‍රීක නම් ගම් සිංහලයෙන් ලිවීමෙහි දී මා අනුගමනය කෙළේ ඒවායේ ඉංග්‍රීසි උච්චාරණය නොව මුල් ග්‍රීක උච්චාරණය බව සඳහන් කළ යුතු ය. මේ සඳහා පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයේ මහාචාර්‍ය මර්ලින් පිරිස් මහතා මට උපදෙස් දුන් බව මතක් කරනු කැමැත්තෙමි.

මෙය දෙස්වලින් තොර පිරිසිදු මුද්‍රණයක් වසයෙන් නිකුත් කිරීමට, 'ප්‍රබුද්ධ ප්‍රකාශකයෝ මුද්‍රණාලයේ' **කළමනාකාර** කේ. ටී. ඒ. ජයවර්ධන මහතා හැම උත්සාහයක් ම දරූ බව සඳහන් කරන්නේ කෘතඥතාවෙන් ය.

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර

48/41A, එපිටමුල්ල පාර,
පිට කෝට්ටේ.